CORSO

DI LETTERATURA DRAMMATICA

DEL SIGNOR

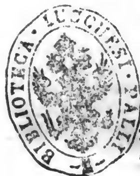
A. W. SCHLEGEL

versione italiana con note

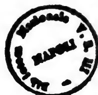
DI

Giovanni Gherardini.

VOL. I.







Milano,

DALLA SOCIETA' TIPOGRAFICA DE' CLASSICI ITALIANI.



1841



dai Torchi di G. Palma.

IL TRADUTTORE

A CHI LEGGE.



L'AUTORE avea stampato nel 1809 questo *Corso di letteratura drammatica* nella propria lingua; ma siccome dall' una parte essa non è molto coltivata fuor della Germania, e dall' altra era vivissimo appresso degli stranieri il desiderio di conoscere intimamente un' opera che prometteva ricca dottrina e indagini non prima tentate, giacchè tale e la qualità distintiva delle produzioni del sig. Schlegel, è verisimile che per sì fatte ragioni egli si sia recato a farne eseguire sotto a' propri occhi la traduzione francese che apparve nel 1814. Essa porta in fronte la seguente dichiarazione:

« Nessuno ignora che un' alterazione qua-
» lunque nel testo d' un' opera, per lieve che
» ella sembri, può sovente far attribuire al-
» l' autore idee lontanissime da quelle ch' egli
» volle esprimere, soprattutto se le opinioni
» del traduttore si scostano da quelle dello
» scrittore originale. Per la qual cosa il sig.
» A. W. Schlegel, non sapendo se già esi-
» sta una traduzione francese del suo *Corso*

» *di letteratura drammatica*, si crede in ob-
» bligo di dichiarare che la presente è stata
» intrapresa per suo proprio desiderio, rive-
» duta in parte da esso medesimo, e ch' è la
» sola da lui riguardata per *autentica,* e sul-
» la quale egli acconsente d' essere giudi-
» cato. »

Ma il Traduttore francese aggiugne inoltre, nella sua Prefazione, che il sig. Schlegel, allorchè si risolvette di far traslatare quest' opera, « la sottopose ad un nuovo esame
» generale, ne rifece il principio, ne ritoccò
» egli stesso parecchi tratti, ed accennò al
» Traduttore altri cambiamenti da lui giudi-
» cati necessarj. » Laonde la traduzione francese del 1814, anzichè per tale, si dee tenere per una edizione novella, in molte parti migliorata dall' Autore, e quindi preferibile senza dubbio al primo testo.

Ora, sopra questa traduzione è sembrato a noi di dover eseguire la nostra; ed osiamo confidare che tra per la grande corrispondenza delle due lingue, e per la diligenza che abbiamo posto in cosiffatto lavoro, la traduzione italiana si riscontri talmente, in quanto alla fedeltà, colla francese, che se quella è dichiarata autentica dall'Autore, potrà questa almeno non essere confusa fra certe traduzioni di traduzioni in cui più non si trova favilla dello spirito dell' originale. Ma per essere appunto, al più possibile, fedeli, è sta-

to forza che ci togliessimo di molte licenze rispetto al maneggio della lingua ; per esempio , abbiamo fatto uso , qualunque volta il testo ne astrinse , delle voci *genio* , *sviluppo* , *originale* , *vista* , *influenza* , *sentimento* , *sensibilità* , *inconseguenza* , *inconseguente* , *carattere* , *caratterizzare* , *interesse* , *decisivo* , *situazione* , *esaltare*, ec. ec. , nel senso che le adoperano i Francesi , non ostante che alcune non sieno in tal senso autorizzate dal Vocabolario , ed altre non vi sieno tampoco registrate. Dove sia però chi rifletta che le dette voci sono di lunga mano accettate dall' uso , e introdotte in gran numero di moderne scritture pregevolissime , e che il volerle schifare ne avrebbe messi a rischio o di tradire i concetti dell' Autore o di stemperare in una perifrasi quello che si può dire con un solo vocabolo , quando lo scrupolo non trattenga la penna , speriamo che una simile licenza ne verrà facilmente comportata , imperocchè ben vede ognuno che la presente traduzione è stata intrapresa per far conoscere più generalmente all' Italia le idee del più celebre Critico che oggidì possegga la Germania , non già per far correre a prova la lingua del Traduttore con quella dell'originale, nè per far pompa di eleganza e purezza di favella.

Il testo tedesco è preceduto da una prefazione dell' Autore : essa contiene in sostanza

quanto segue : « La poca estensione di que-
» sto *Corso di letteratura drammatica* dee far
» subito comprendere ch' esso non può dare
» un' idea compiuta nè della bibliografia dram-
» matica , nè dell' istoria del teatro infin dai
» tempi più remoti. L' Autore ha desiderato
» d' abbracciare un soggetto così vasto sotto
» un punto di vista generale , e si è partico-
» larmente studiato di sviluppare i principj,
» secondo i quali si debbono giudicare le
» produzioni drammatiche de' secoli e de' po-
» poli diversi. Le lezioni che compongono la
» prima parte di questo *Corso*, sono tali pres-
» so a poco , quali furono recitate dal sig.
» Schlegel a Vienna , nel 1808 , innanzi ad
» un brillante e numeroso concorso di perso-
» ne ; nè altro egli fece che distribuirle in un
» ordine più comodo ». Questo è tutto ciò che offre la prefazione tedesca da meritare d' essere accennato a' lettori italiani , e ciò solo ne fu pure trasportato nella prefazione francese.

L' opera del sig. Schlegel è divisa in due parti ; l' una parla de' teatri *classici* , l' altra de' teatri *romantici*. Nella prima , con vasta erudizione e con un' acutezza d' ingegno a cui forse nessuno era infino ad ora arrivato , egli tratta de' grandi esemplari dell' Antichità , e di tutte le opere drammatiche più celebri de' secoli moderni lavorate sui principj di quelli ; nella seconda egli esamina il

teatro inglese, spagnuolo e tedesco. Le distinzioni ch' egli stabilisce fra lo spirito dell' Antichità e quello che nacque nel medio evo, e da cui deriva la poesia *romantica*, sono ingegnosissime, e direm quasi ancora giustissime. La natura della tragedia e della commedia è sviluppata da esso in modo, che nulla forse o ben poco rimane da potervi aggiugnere. Finalmente quello ch' egli dice, è frutto in generale delle sue proprie ricerche e del suo proprio raziocinio, non già, come si vede nella maggior parte di simili opere, un servile transunto di quanto fu scritto precedentemente da altri. Nondimeno questo *Corso di letteratura drammatica* sembrerà forse troppo metafisico a taluno e giugneranno altri ancora fino a notarvi d' eccessivo ardimento e di stravaganza alcune idee e diverse espressioni; ma tutti converranno in questo, ch' esso mette il pensiero in grande attività, e che l' Autore ha svolte nella materia da lui trattata molte pieghe ove infino ad ora non era penetrato lo sguardo di nessuno. A noi pare che non si possa leggere quest' opera, senza pigliare in ammirazione l' arte drammatica, e trovarla capace di prodigiosi effetti non per ancora subodorati; senza riconoscere nel teatro la scuola e il diletto più nobile di tutte le classi di persone, e senza sentirsi infiammato dalla brama di calcar l' orme di Sofocle e di Shakespear.

Mentre però manifestiamo la grande impressione che produsse in noi l'opera del sig. Schlegel, e gli teniamo obbligo di cognizioni importantissime e peregrine, confessiamo a un tempo che non sapremmo in tutto approvar sì di leggieri il sistema da lui proclamato, ed assai meno convenir sempre nell'applicazione ch'egli ne fece. Tuttavia non intendiamo noi di metterci intorno ad abbattere tale sistema in tutte quelle parti che ne sembrano contrarie al gusto ed alla perfezione dell'arte: nè questa è impresa da condurre in poco spazio; nè vi sarebbe speranza di riuscirne a buon fine senz'essere fornito di tanto ingegno e di tanto sapere, quanto ne spese l'Autore nell'edificarlo. Il perchè ci limitiamo ad esprimere il nostro desiderio che altri, il quale si trovi da tanto, pigli di recare ad effetto in un'opera compiuta, ciò che neppure è qui permesso a noi di tentare. I Francesi hanno già patrocinato in più guise la causa loro.

Del rimanente, questo *Corso di letteratura drammatica* sparge tanta luce sul teatro antico e moderno, ed apre sentieri così nuovi all'arte della Critica, che ne reca meraviglia come a nessuno per innanzi sia venuto talento di trasportarlo nella nostra favella; dove che vediamo alla giornata tradurre dal francese in italiano opere non solo infinitamente manco utili della presente, ma che,

spogliate delle grazie native del testo che ne formano il pregio più notabile, presentano una grettezza da non se ne poter continuare la lettura. Questo forse è derivato dall' eccessiva severità, per non dire piuttosto ingiustizia, colla quale il sig. Schlegel sentenziò nelle cose del teatro italiano; ma noi crediamo, per l' opposito, che ciò debba essere appunto uno stimolo maggiore a far comune all' Italia un' opera di tal fatta. Le censure che vengono da uomini oscuri ed inetti, non meritano che se ne faccia caso veruno, e si debbono lasciar cadere nell' obblivione, a cui naturalmente sono condannate; ma la celebrità del sig. Schlegel tien vive le sue produzioni, le fa circolare ovunque regna l' amor delle lettere, e quindi è necessario che gl' Italiani conoscano tutto quello ch' ei disse di loro, a fine di poterlo confutare dov' egli ha il torto, e far che l' accusa non vada almeno scompagnata dalla difesa. Laonde noi medesimi, nel pubblicare la presente traduzione, sebbene dicessimo di sopra di non poterci assumere una critica generale dell' opera, pure ci tratterrem alquanto intorno a quella parte che tocca la scena italiana, e secondo la nostra possibilità procacceremo d'assolverla di più carichi che il sig. Schlegel si piace d' apporle. Il che n'è avviso di fare per via di *Note*, che stamperemo alla fine di ciascun volume (soprattutto alla fine del volume se-

condo, dove si parla appostatamente del teatro italiano), sì per segregarle da quelle dell'Autore, che porremo immediatamente sotto al testo, e sì per offerirle a' lettori nostri quasi in un solo corpo apologetico. E se la povertà dell'ingegno, la poca esperienza del teatro, la scarsezza d'erudizione, faranno questo nostro impegno difettivo, nè basteremo da per noi a vincere l'avversario, avremo, non che altro, mostra la via ad alcuno che con più dottrina, più discorso e giudizio, potrà satisfare alla nostra intenzione: e lieti andremo in ogni caso d'aver per avventura i primi gridato all'armi, il qual grido farà levare, quando che sia, un'infinità di migliori combattenti, i quali raffermeranno sulla fronte dell'Italia quella corona che unica l'è rimasta, e che l'invidia, la rivalità, la cupidigia di volersi rendere singolare da' più le vorría pure infrangere, non che appannare.



PARTE PRIMA



TEATRI CLASSICI.

N. B. Le *Note* dell' Autore sono indicate coll' asterisco, e si trovano riportate immediatamente sotto al testo; quelle del Traduttore sono indicate coi numeri arabici, e si trovano raccolte in fine del volume.



CORSO

DI

LETTERATURA DRAMMATICA.

LEZIONE PRIMA.

Introduzione.—Qual debba essere lo spirito della Critica. — Contrasto fra il gusto degli Antichi e quello de' Moderni.—Bisogna rendere ugualmente giustizia a queste due maniere di sentire. — Spirito della poesia classica *e della poesia* romantica.*—Il principio dell'una si trova nel complesso della cultura morale de' Pagani; quello dell'altra ha determinato il genere delle belle arti dopo l'introduzione del Cristianesimo. — Divisione della letteratura drammatica secondo questo principio. — Gli Antichi e i loro imitatori dall' una parte; i poeti romatici dall'altra. — Osservazioni generali sopra il teatro di tutte le nazioni.*

In queste lezioni io mi studierò d'unire la teorica dell'arte drammatica colla sua istoria, e di farne conoscere a un tempo i precetti e i modelli.

Il bisogno e il piacere delle belle arti nascono da una disposizione della natura umana, che i filosofi sovente fecero scopo delle loro meditazioni. Alcuni cercarono di cogliere i segreti tratti di rassomiglianza degli obbietti che più ammiriamo nelle opere del Creatore e in quelle degli uomini, e di collegare le idee che ne concepirono, colle nozioni puramente intellettuali della bellezza morale; laddove altri, innalzandosi a più vasti pensamenti, rinvennero nell'anima stessa e nelle sue relazioni coll' universo il

principio generale delle arti, o vero la teoria filosofica del bello.

Questo ramo delle scienze metafisiche è infinitamente curioso così in sè stesso, come per la sua connessione colle altre indagini sullo spirito umano. Esso analizza una grande facoltà dell' anima, determina le sue relazioni con tutte le altre, e, riguardando ancora al problema delle sensazioni, sparge di molta luce il complesso della natura dell' uomo.

Ma queste alte speculazioni non abbandonano la regione sublime, cui seppero arrivare, non hanno oggetto veruno fuor di sè stesse, e la loro sola utilità evidente, è quella di corroborare le forze dell'intelletto, esercitandole.

Se le idee di questa teoria generale, che sembrano spaziare di sopra alla regione delle belle arti, hanno un certo che di troppo sottile e di troppo vago, altresì la teoria di ciascuna in particolare, considerata di per sè, è forse troppo arida e troppo positiva. Indispensabile all'artista, ella offre poco interesse a quelli i quali non vogliono che godere delle produzioni dell' ingegno; lo studio de' mezzi li rende freddi allo scopo, e le attrattive dell' arte medesima si dileguano a' loro occhi.

È dunque nell' Istoria che cercar bisogna di conoscere le arti? Senza dubbio si trovano in essa i fatti che loro appartengono, al pari che tutti gli altri fatti notabili; ma in mezzo a' terribili avvenimenti che empiono i suoi annali, quand' ella spiega le sue funeste tele, e fa passare e sparire innanzi a noi i destini degli uomini e degl' imperj, come può mai l'animo nostro occuparsi della tranquilla relazione dei puri e placidi piaceri che i celebri artisti procurarono a' loro contemporanei? È uopo pertanto separare l' istoria dell' arti da quella delle rivoluzioni umane, affinch' ella possa muovere l' attenzione altrui. L'interesse suo debb' essere riposto in quello dell' idee; conviene chiedere in presto de' lumi alla teorica, congiungere i piaceri dell' arti co' più nobili piaceri

dell' anima, e mostrare il sentimento d' ammirazione che le fece nascere come una delle più belle prerogative dell' uomo, ed uno de' suoi vincoli colla Divinità.

La storia delle arti c' insegna quello che fu fatto; la loro teorica quello che far si debbe. Ma questi due studi resterebbero isolati e imperfetti senza un anello che gli unisse insieme. La Critica è quella che illumina l'istoria delle arti, e ne rende feconda la teorica. Essa paragona le produzioni de' grandi artisti, e sa scoprirvi l'eterne bellezze che ne formano il pregio; valuta il loro merito relativo, e per tal modo addita la via che seguir bisogna per giugnere a produrre ancora opere stimabili e originali.

Si sa in generale che la Critica è l'arte di giudicare le produzioni dell' ingegno umano. Come semplice giudicio, si richiede già ch' ella sia imparziale; come giudicio applicato alle arti, si suppone inoltre ch' ella sia guidata da quel vivo sentimento del bello, ch' è la loro sorgente comune, e che solo mette in istato d' apprezzarle: tuttavia per una imperfezione della lingua, che forse dipende da una falsa direzione nelle idee, è certo che la parola Critica ci fa più presto pensare alla sagacità che scopre i difetti, che al felice dono di sentir vivamente le bellezze. È forza convenire che lo spirito della Critica moderna ha contribuito a farla tenere per l'arte di censurare. Essa riconosce un merito negativo, e difetti positivi. Il suo biasimo condanna severamente; la sua approvazione non fa che assolvere. Essa conta le cadute senza misurare il volo dell' ingegno; e siccome sembra aggiudicare il premio all' esattezza, anzichè distribuir le palme della gloria, così ella inspira più timore assai, che ardore.

Non è così ch' io mi sono fatto a considerar la Critica, questo studio a cui ho consecrata la maggior parte della mia vita, e di cui mi andrò ora studiando di dar l' idea, tal quale io l' ho conceputa.

Noi vediamo una moltitudine d' uomini, ed anche

intere nazioni talmente schiave degli abiti della loro educazione e della loro maniera di vivere, che mai non basta lor l'animo di liberarsene, quando si tratta del diletto delle belle arti. Esse non saprebbero trovar nulla di naturale, di conveniente, di bello, fuori di ciò che s'uniforma a' loro usi nazionali, od almeno agli usi che da lungo tempo si sono innestati nella loro lingua, ne' loro costumi, o nelle loro relazioni sociali. Con questo modo esclusivo di vedere e di sentire può l'uomo certamente, mediante la coltura dello spirito, pervenire a dar pruova di grande finezza di discernimento nel breve circolo in cui si è una volta rinchiuso; ma nell'arti non ci ha vero giudice senza quella flessibilità che ne mette in istato di spogliarci delle nostre false opinioni personali, e delle nostre cieche abituatezze, per collocarci nel centro d'un altro sistema d'idee, e identificarci cogli uomini di tutti i paesi e di tutti i secoli a segno che ne riesca di vedere e di sentire com'essi. Soltanto con una simile universalità di spirito l'uomo si pone a livello di tutte le maniere di sentire, rende omaggio a tutto ciò che onora la natura umana, e riconosce la grandezza e la bellezza morale sotto tutte le forme accidentali ch'esse possono assumere per manifestarsi a'nostr'occhi, ed anche sotto i travestimenti che più ci fanno maravigliare. Non ci ha monopolio per la poesia in favore di certe epoche e di certi paesi. Sarà mai sempre vana pretensione il volere stabilire una tirannide in materia di gusto; nè alcuna nazione potrà mai imporre a tutte l'altre le regole ch'ella ha forse arbitrariamente prefisse.

La poesia, riguardata sotto il punto di vista più esteso, come la facoltà di concepir l'idea del bello e di renderlo sensibile, è un dono compartito a tutta l'umanità intiera; e que' medesimi popoli che noi chiamiamo barbari e selvaggi, non sono per questo rispetto privati dal cielo de' suoi favori. Tutto dipende dalla grandezza delle facoltà morali. Dov'ella si

manifesta, non bisogna fermarsi al di fuori, tutto debb' essere ridotto a' più intimi sentimenti della nostr' anima, e ciò che scaturisce da questo fuoco, ha un valore incontrastabile; ma allorchè non esiste un seme di vita nel centro dell' opere dell' uomo, può ben esserne regolare la forma, ma non ci ha organizzazione reale, nè vi si può osservare una germinazione ardita e vigorosa.

Parecchie di quelle epoche celebri nell'istoria dello spirito umano, ove la splendida unione di tutte l' arti procacciò al secolo che le vide nascere, i titoli più gloriosi, ci presentano al pensiere que' giardini che si dilettano i fanciulli di costruire. Spinti dall' impazienza della loro età, e già vedendo un piccolo paradiso terrestre ch' è per uscire dalle lor mani, essi vanno qua e là svegliendo fiori e verzura, e ne piantano leggiermente nella terra le estremità degli steli: ecco sul primo istante una superba apparenza, e il pargoletto giardiniere passeggia orgogliosamente in mezzo alle sue fiorite ajuole; ma il suo trionfo non dura molto; le piante senza radici lasciano cadere le loro foglie e i loro fiori appassiti, e più non resta che un fascio d'aridi rami. Non è così della maestosa foresta che innalzò la fronte versò il cielo, senza il soccorso dell' uomo; i secoli l'hanno sempre rispettata, e le sue profonde solitudini ci riempiono ancora di sacro terrore.

Tali sono le idee che ci siamo formate dell'imparzialità o dell' universalità di spirito, necessarie al vero Critico; ed ora ne andremo facendo l' applicazione all' istoria della poesia e delle belle arti. Si suole limitar questo studio alle opere de' Greci, dei Romani e de' popoli della moderna Europa, che, per questo rispetto, furono primi o più fortunati a segnalarsi;e pure ci sarebbono, fuor di questi termini, molte e importanti cognizioni d' acquistare. Ma egli è in questa guisa che nella storia, così detta universale, soltanto si comprendono que' popoli i quali esercitarono una influenza più o meno notabile sulla civiltà europea.

È noto come lo studio dell' antica letteratura prese, già da tre secoli e mezzo in circa, una nuova vita, quando la lingua greca fu coltivata più generalmente in paesi ove la latina non era mai stata al tutto spenta; gli autori classici furono messi in piena luce, la stampa gli sparse con profusione; e gli antichi monumenti furono con gran dispendio disotterrati. Tutte queste cause diedero grande impulso allo spirito umano; una simile epoca fu decisiva nella sua storia. Essa fu pur feconda di risultati che si estendono infino a noi, e si estenderanno ancora in un avvenire incalcolabile.

Ma un abuso, atto a reprimere queste novelle forze, si andò introducendo insieme collo studio degli Antichi. Gli eruditi, che soprattutto avevano occupato i tesori dell' Antichità, inetti a segnalarsi da sè con produzioni originali, attribuirono agli Antichi un' autorità illimitata; e ciò, bisogna convenirne, con tanto maggiore apparenza di ragione, quanto che i capolavori de' Greci e de' Romani offrono veramente nel loro genere modelli perfetti. Ma l' ammirazione più giusta nella sua causa diventò funesta ne' suoi effetti, allorchè si arrivò fino a sostenere non v' esser nulla a sperare per lo spirito umano fuor del sentiero dell' imitazione, allorchè non si apprezzarono le opere moderne se non in quanto esse offrivano una somiglianza più o meno perfetta alle opere antiche, e che si rifiutò tutto quanto s' allontanava da' modelli classici, come effetto d' una barbara degenerazione, e prova d' un gusto depravato.

Fortunatamente non sentirono così i grandi artisti e i grandi poeti che hanno illustrato i secoli moderni. Per vivo che fosse l' entusiasmo che inspiravano loro gli Antichi, e per grande che pur fosse il loro segreto desiderio d' uguagliarli, l' originalità, essenziale al loro ingegno, li forzò ad aprirsi una strada particolare, e ad improntare nelle proprie produzioni il loro individuale sigillo. Tal fu l' esempio che diede il Dante, restauratore della moderna

poesia in Italia; mentr' egli si chiamava discepolo di Virgilio, mandò fuori un' opera che per nessun conto all' Eneide somiglia, e nella quale, per rispetto almeno alla forza, alla verità, all' estensione delle idee ed alla loro profondità, egli sorpassa di lunga tratta, a mio parere, colui che, secondo il dire di esso, fu suo maestro. Lo stesso avvenne dell' Ariosto, poeta che viene male a proposito paragonato ad Omero, poichè non v' è cosa alcuna che sì poco simigli ad un' altra, come questi due genj fra loro.

Michelagnolo e Raffaello mostrarono pure una intera originalità nelle arti che li rendettero famosi, sebbene con somma diligenza avessero studiato gli antichi modelli. L' esempio di questi due grandi artisti ci dee provare a qual segno sarebbe ingiusto di non apprezzare i pittori moderni, fuorchè sulla loro maggiore o minore somiglianza all' ideale della scultura greca; e questo, senza dubbio, è il torto che si può rinfacciare al Winckelmann nel suo modo di stimare Raffaello.

Siccome i più de'poeti si erano formati alla scuola degli eruditi, così dall'una parte si sentirono tirati dal loro genio naturale, e dall' altra dal dovere ch' era stato loro imposto; quand' eglino ebbedirono all'una di queste forze, furono lodati dai dotti, quando si lasciarono ir dietro all' altra, furono amati dal popolo. E vaglia il vero, non sono alcuni imperfetti riscontri con Omero o con Virgilio, che hanno fatto vivere infino a' dì nostri, nella ricordanza e ne' canti de' loro compatriotti, l' eroiche strofe del Tasso e del Camoens; ma nel Tasso, egli è il delicato sentimento dell' amor cavalleresco e dell' onore; nel Camoens, l' ardente inspirazione dell' eroismo nazionale.

I secoli, i popoli e le classi della società, che meno sentono il bisogno d' una poesia originale, s' adattano sempre meglio che gli altri all'imitazione degli Antichi. Quindi la stima accordata ad opere senza calore e senza sangue, a vane esercitazioni scola-

stiche, che possono al più destare una fredda meraviglia. La pura imitazione rimane sempre sterile nelle belle arti; ciò che prendiamo in prestanza fuor di noi, debb'essere, per così dire, rigenerato in noi stessi, affinchè si riproduca sotto una forma poetica. A che serve l' operosa industria che altro non fa se non rimaneggiare una materia estranea? Dove non regna l'amor della natura, brillar non si vede la gloria dell'arti; e l' uomo non può mai dare altro a' suoi simili, che sè stesso.

I veri alunni degli Antichi, quelli ai quali, mediante l'analogia delle interne disposizioni o della educazione, potè riuscir di camminare sulle loro vestigia e di lavorare secondo le loro norme, sono sempre rimasti in piccolo numero; laddove il gregge dei pesanti imitatori di professione s' è andato continuamente moltiplicando. La maggior parte de' Critici, sedotti dalla forma esterna, hanno dato liberalmente a questi ultimi il nome di Classici moderni, dove che al più al più si degnano di tollerare, sotto il titolo di genj incolti e selvaggi, que' grandi poeti viventi, cari alle nazioni, il cui singolare ingegno manda tanto splendore, ch' essi medesimi ne sono colpiti. A fine di conciliare questi diversi pareri, indarno si volle stabilire, fra il gusto e il genio un'assoluta separazione, che non potrebbe mai esistere; poichè il genio, al pari del gusto, è un impulso involontario che sforza a scegliere il bello, e forse non ne differisce che per un grado maggiore d' attività.

Era dunque ancora una quistione non decisa, quella della stima dovuta alle produzioni originali de' Moderni, allorchè, verso questi ultimi tempi, varj letterati, principalmente in Germania, si sono occupati di mettere d'accordo tutte le opinioni. Essi hanno desiderato di conservare agli Antichi gli onori che sono loro dovuti, e di rendere a un tratto giusti omaggi al merito interamente peculiare che distingue i Moderni; nè si lasciarono sbigottire da certe apparenti contraddizioni. La natura umana, senza dub-

bio, è semplice nella sua essenza; ma un profondo esame ne insegna che non ci ha nell' universo alcuna forza primigenia la quale non sia suscettiva di dividersi e d'operare in direzioni opposte; i movimenti degli esseri animati si spiegano per mezzo del giuoco degli organi, ora eccitati ed ora rilassati; da per tutto non si vede che dissonanze e consonanze, contrasto ed accordo: perchè dunque un simile fenomeno non si potrebbe riprodurre nel mondo morale, nell' anima dell' uomo? Forse questa idea ci darebbe la vera soluzione del problema che ne occupa; e forse ne svelerebbe la causa delle differenti direzioni che presero tanto appresso degli Antichi quanto appresso de' Moderni la poesia e le belle arti.

Secondo questa maniera di vedere, si divisò di far risaltare il contrasto ch' esiste fra il genere antico, o classico, e quello delle arti moderne, dando a quest' ultimo il nome di genere *romantico*. Questo nome gli conviene, fuor di dubbio, poichè deriva da quello di lingua *romanza*, sotto cui si comprendono gli idiomi volgari che nacquero dalla mescolanza del latino cogli antichi dialetti germanici, in quella guisa che la nuova civiltà europea s'andò formando dalla mescolanza, in prima eterogenea, ma poi col tempo divenuta intima, de' popoli del Nord colle nazioni depositarie delle preziose reliquie dell' Antichità. La civiltà antica, per lo contrario, era semplice nel suo principio.

Il punto di vista che abbiamo qui presentato, diverrebbe singolarmente luminoso, se fosse possibile di seguir regolarmente le tracce di questo medesimo contrasto in tutte le produzioni del dominio delle belle arti; se lo vedessimo manifestarsi nella musica e nelle arti imitatrici delle forme esteriori, al pari che nella poesia. Ma se ancora non s'è potuto sciogliere questo problema in tutta la sua estensione, esso ha dato luogo, se non altro, a un gran numero d' osservazioni peculiari, a un tempo felici e istruttive.

Sarebbe facile il nominare parecchi scrittori stranieri che s'occuparono di cosiffatte quistioni pria che fosse stabilita la così detta nuova scuola tedesca. Rousseau riconobbe nella musica il contrasto di cui parliamo, e provò che il ritmo e la melodia erano i principj dominanti della musica antica, laddove l'armonia è quello della musica moderna; anzi egli mostra contro quest'ultimo principio una preoccupazione d'animo, che noi non partecipiamo con esso. Hemsterhuys fece sulle arti del disegno un'osservazione molto ingegnosa, quando disse che gli scultori moderni erano troppo pittori, laddove, secondo tutte le apparenze, i pittori antichi erano stati troppo scultori. Ciò spetta al vero nodo della quistione; poichè, siccome spero di far meglio comprendere nel progresso, si vedeva appresso degli Antichi il Genio della Scultura presedere a tutte le arti, dovechè quello che inspira i Moderni, è il Genio pittoresco.

Noi cercheremo di rendere questa opposizione più sensibile per mezzo d'un esempio tratto da un'arte differente. Un genere particolare d'architettura, quello ch'è chiamato (non importa se a buon diritto) il genere gotico, dominò nel medio evo, e fu portato negli ultimi secoli di quell'epoca al suo più alto grado di perfezione. Allorchè si andò suscitando lo zelo per lo studio dell'Antichità classica, fu visto divulgarsi il gusto dell'architettura greca; da per tutto si cercò d'imitarla, spesso ancora male a proposito, e senza aver riguardo alla differenza del clima, delle costumanze e della destinazione degli edificj: i partigiani di questo genere chiamato a nuova vita rigettavano con disprezzo l'architettura gotica; la trovavano tetra, barbara, contraria a tutte le regole del gusto. Questa maniera di vedere potevasi perdonare agl'Italiani; la preferenza per l'architettura antica è ereditaria presso un popolo il qual vive sotto il medesimo cielo che i Greci ed i Romani, e il quale si gloria di possedere le ruine de'loro monumenti; ma gli abitatori delle regioni settentriona-

li non permetteranno che si tenti d' indebolire con vane parole la profonda e solenne impressione che sentono entrando sotto le alte volte d' un tempio gotico; piuttosto si studieranno di spiegare una tale impressione, e di giustificarla. Di fatto il più piccolo esame dimostra che il merito dell' architettura gotica non consiste solamente nella meccanica abilità che esige l' esecuzione delle sue parti, ma ch' ella fa testimonio d' un' immaginazione maravigliosamente robusta e sensitiva ne' popoli che ne concepirono l' idea; più la consideri, più ti capaciti del senso religioso e profondo ch' essa racchiude, e più ti vai convincendo ch' essa forma, in sè stessa, un sistema così regolare e così compiuto, come quello dell' architettura greca.

Veniamo all' applicazione. Il Panteone non è più differente dall' Abbadia di Westminster, o dalla chiesa di s. Stefano a Vienna, che non sia l' orditura d' una tragedia di Sofocle da quella d' una composizione di Shakespear. Il paragone fra questi capolavori della poesia e dell' architettura si potrebbe spingere ancora più lungi; ma l' ammirazione per un genere sforza ella ad aver l' altro in disprezzo? E l' altro e l'uno non può forse aver del grande e del bello, ancorchè sieno e debbano essere per essenza differenti? Vasto è l' universo, e tutto ci trova il suo luogo. Non si può negare a nessuno il diritto di risolversi giusta la sua particolare inclinazione; ma il vero Critico è l' arbitro di tutti i gusti, egli dee spaziare di sopra ai punti di vista limitati, e, potendo, abbiurare tutte le predilezioni personali.

Ci sarebbe potuto bastare di far così risaltare il contrasto ch' esiste fra la letteratura antica, o classica, e la letteratura moderna, o romantica, se non avessimo altro scopo che di giustificare la divisione generale che stabiliamo nella storia dell' arti, e che verremo applicando a quella dell' arte drammatica. Ma siccome gli ammiratori esclusivi degli Antichi continuano a sostenere che tutto ciò che s' allontana

da que' modelli, non può ottenere altro successo che la capricciosa approvazione di certi nuovi Critici, i quali fanno loro studio di parlar misteriosamente del genere romantico senza mai assegnare a questa espressione alcun senso preciso, io mi farò a porgere alcuni schiarimenti sopra l'origine e lo spirito di questo genere di composizione, colla speranza di far adottare insieme e la parola e le idee ch'essa significa.

La coltura morale de' Greci era l'educazione della natura perfezionata; discesi di bella e nobile stirpe, dotati d'organi squisiti, e d'un'anima serena, essi vivevano sotto un cielo dolce e puro, in tutta la pienezza d'una florida esistenza; e, favoriti dalle più felici circostanze, compievano tutto quanto è dato all'uomo, circoscritto ne' termini della vita, di compiere su questa terra. Il complesso delle loro arti e della loro poesia esprime il sentimento dell'armonioso accordo delle loro diverse doti; essi immaginarono la poetica della felicità.

La loro religione era l'apoteosi delle forze della natura e della vita terrestre; ma questo culto che, appresso d'altri popoli, avvolto in lugubre velo, colpì sovente gli spiriti con immagini spaventose, e indurò i cuori con riti crudeli, questo culto non s'avea vestito fra' Greci che forme nobili, grandi e dolci. La superstizione che tante volte altrove soffocò il Genio, pare che quivi promovesse il suo libero sviluppo: ella favoreggiò le arti, che in contraccambio ornarono i suoi altari; e gl'idoli diventarono i modelli della bellezza ideale.

Ma per qualunque progresso che abbiano fatto i Greci nelle arti ed anche nella filosofia morale, non possiamo assegnare alla loro cultura intellettuale un carattere più elevato di quello d'una sensualità purgata e nobilitata: egli è chiaro che ciò non si debbe intendere che per rispetto alla massa;ciò che profonde meditazioni scopersero ai filosofi, ciò che lampi d'inspirazione rivelarono a' poeti, fa senza dubbio

eccezione. L' uomo non può giammai tutto intiero rimuoversi dall' infinito, e fugaci ricordanze della celeste sua patria vengono a quando a quando riducendogli alla mente ciò ch' egli ha perduto; ma qui si tratta della tendenza generale degli animi.

La Religione è la vera radice del nostro essere; se fosse possibile all' uomo d' abbiurare qualunque religione, quella pure che, sovente senza ch' egli se n' accorga, vive sconosciuta nel fondo del suo cuore, egli sarebbe tutto, per così dire, in superficie, nè più nulla esisterebbe in lui d' intimo o di profondo. Allorchè dunque viene questo centro ad uscire di luogo, tutta l' attività delle forze morali prende una nuova direzione. Il che appunto è succeduto nell' Europa moderna, mediante l' introduzione del Cristianesimo. Questa religione ugualmente benefica e sublime rigenerò il mondo estenuato e corrotto; da essa per lungo tempo si vide dipendere la sorte delle nazioni, ed ancora di presente che parecchie delle sue instituzioni pajono invecchiate, la sua influenza sulle cose umane è tuttavia assai maggiore che gli uomini non fanno segno di credere.

Appresso il Cristianesimo, l' energico carattere de' conquistatori del Nord è quello che soprattutto determinò il corso della civiltà europea, perocchè queste bellicose schiatte furono le prime che arrecarono nuovi principj di vita alle nazioni degenerate. La severa natura del Nord forza l'uomo a rientrare in sè stesso; ma quello ch' egli perde dal canto de' luminosi sviluppi d' una immaginazione sensuale, torna a profitto delle disposizioni più nobili e più serie della sua anima. Il che viene provato dalla leale franchezza con cui gli antichi popoli germanici abbracciarono il Cristianesimo. In nessun luogo esso guardò così lungamente la sua forza e la sua attività; in nessun luogo penetrò così addentro nel cuore umano, nè si combinò così intimamente co' diversi interessi che lo riempiono.

La mescolanza dell' eroismo rozzo, ma fedele,

de' conquistatori del Nord, co' sentimenti del Cristianesimo fe' nascere la Cavalleria. Questa bella istituzione aveva per iscopo di frenare, con sacri voti, de' guerrieri ancor feroci, e di preservare per tal guisa lo spirito militare dal barbaro abuso della forza, in cui non è che pur troppo soggetto a cadere. Sotto la salvaguardia della virtù cavalleresca, l'amore prese un carattere più puro e più sacro; divenne un omaggio esaltato verso gli esseri che, nell'umana natura, sembrano dover maggiormente accostarsi alla natura degli angeli; parve che la religione medesima consecrasse questo culto, presentando, sotto forma divina, alla venerazione de' mortali, ciò ch' è sulla terra di più puro e di più commovente: l'innocenza d'una vergine e l'amor d'una madre.

Siccome il Cristianesimo non si contentava di cerimonie esteriori, ma si rivolgeva al cuor dell'uomo, ed a' suoi più reconditi affetti, e se ne insignoriva, così l'energico sentimento della interna libertà si riparò nel dominio dell'onore. Questa morale mondana si colloca a fianco della morale religiosa, e qualche volta par che trovisi con essa in contraddizione. Tuttavia un gran tratto di somiglianza l'una all'altra raccosta. La religione e l'onore hanno consacrato de' principj assoluti, ponendoli fuor della possanza d'una ragione scrutatrice.

La cavalleria, l'amore e l'onore furono gli oggetti della poesia naturale, che verso il principio del medio evo, diffuse le sue produzioni, con una incomprensibile abbondanza, e precedette al grado sovrano di coltura che in processo di tempo andò acquistando lo spirito romantico. Quest'epoca ha pure la sua mitologia, fondata su le leggende e le favole della cavalleria; ma l'eroismo ed il maraviglioso che vi regnano, sono d'un genere interamente opposto a quello della mitologia antica.

Alcuni filosofi, i quali però s'accordano con noi nella nostra maniera di riguardare il genio partico-

lare de' Moderni, hanno creduto che il carattere distintivo della poesia del Nord fosse la melanconia; la quale opinione, dove sia chi bene la intenda, non s' allontana dalla nostra. Appo i Greci, la natura umana bastava a sè stessa, non presentiva alcun vôto, e si contentava d' aspirare al genere di perfezione che le sue proprie forze possono realmente farle conseguire. Ma quanto a noi, una più alta dottrina c' insegna che il genere umano, avendo perduto per un gran fallo il posto che gli era stato originariamente destinato, non ha sulla terra altro fine che di ricuperarlo; al che tuttavia non può giugnere, s'egli resta abbandonato alle sue proprie forze. La religione sensuale de' Greci non prometteva che beni esteriori e temporali. L' immortalità, se pur vi credevano, non era da essi che appena appena scorta in lontananza, come un' ombra, come un leggier sogno che altro non presentava se non una languida immagine della vita, e spariva dinanzi alla sua luce sfolgoreggiante. Sotto il punto di vista cristiano, tutto è precisamente l' opposito; la contemplazione dell' infinito ha rivelato il nulla di tutto ciò che ha de' limiti; la vita presente si è sepolta nella notte, ed oltre alla tomba soltanto brilla l' interminabile giorno dell' esistenza reale. Una simile religione risveglia tutti i presentimenti che riposano nel fondo dell' anime sensitive, e li mette in palese; ella conferma quella voce segreta la qual ne dice che noi aspiriamo ad una felicità cui non si può aggiugnere in questo mondo, che nessun oggetto caduco può mai riempiere il vôto del nostro cuore, che ogni piacere non è quaggiù ch' una fugace illusione. Allorchè dunque, simile agli schiavi Ebrei, i quali prostesi sotto i salci di Babilonia facevano risonare dei loro lamentevoli canti le rive straniere, la nostr' anima esiliata sulla terra sospira la sua patria, quali possono mai essere i suoi accenti, se non quelli della melanconia? E però la poesia degli Antichi era quella del godimento, la nostra è quella del deside-

rio; l'una si stabiliva nel presente, l'altra si libra fra la ricordanza del passato e il presentimento dell'avvenire.

Nondimeno non bisogna credere che la melanconia si vada al continuo esalando in monotone querimonie, nè ch'ella si esprima sempre distintamente. Nella stessa maniera che la tragedia fu sovente appresso de' Greci energica e terribile ad onta dell' aspetto sereno sotto cui essi riguardavano la vita, anche la poesia romantica, come l'abbiamo pur anzi dipinta, può passare per tutti i tuoni, da quello della tristezza infino a quello della gioja; ma sempre trovasi in essa un certo che d'indefinibile che dinota l'origine sua; il sentimento è in essa più intimo, l'immaginazione meno sensuale, il pensiero più contemplativo. Contuttociò in realtà i limiti si confondono alcuna volta, e gli oggetti non si mostrano mai interamente distaccati gli uni dagli altri, e quali siamo costretti di rappresentarceli per averne una idea distinta.

I Greci vedevano l'ideale della natura umana nella felice proporzione delle facoltà e nel loro armonico accordo. I Moderni all' incontro hanno il profondo sentimento d'una interna disunione, d'una doppia natura nell' uomo che rende questo ideale impossibile ad effettuarsi: la loro poesia aspira di continuo a conciliare, ad unire intimamente i due mondi, fra' quali ci sentiamo divisi, quello de' sensi e quello dell'anima: ella si compiace tanto di santificare le impressioni sensuali coll' idea del misterioso vincolo che le congiugne a sentimenti più elevati, quanto di manifestare a' sensi i movimenti più inesplicabili del nostro cuore e le sue più vaghe percezioni. In una parola, essa dà anima alle sensazioni, corpo al pensiero.

Non è dunque maraviglia che i Greci ne abbiano lasciato, in tutti i generi, de' modelli più finiti. Essi miravano ad una perfezione determinata, e trovarono la soluzione del problema che s'avevano pro-

posto : i Moderni a rincontro, il cui pensiero si slancia verso l'infinito non possono mai compiutamente soddisfare sè stessi, e rimane alle loro opere più sublimi un non so che d'imperfetto, che l'espone al pericolo d'esser male apprezzate.

Noi potremmo seguir la traccia delle idee che abbiamo indicate, in tutto il dominio delle belle arti, mostrare che si trova la stessa opposizione nelle differenti forme che presero, appo gli Antichi ed appo i Moderni, l'architettura, la musica e la pittura (non parlo della scultura, in cui i Moderni non hanno mai avuto stile particolare) e cercare qual sia stata l'influenza reciproca di queste arti alleate; ma un tale esame, a volervisi internare, ci condurrebbe troppo lontano.

Noi non possiamo nè pure qui occuparci dei diversi rami della poesia romantica, e ritornar dobbiamo al nostro scopo, che è di far conoscere l'arte drammatica e l'istoria della sua letteratura. La divisione del genere classico e del genere romantico che abbiamo stabilita in tutte le belle arti, si applica altresì a questa, e insino a ora determina il cammino che dobbiamo tenere.

Primamente ci occuperemo degli Antichi, passeremo quindi a' Moderni che si sono con maggiore o minor successo dedicati all'imitazione de' grandi modelli dell'Antichità, e finalmente parleremo de' poeti che, trascurando questi modelli o a bello studio allontanandosene, si apersero una nuova strada particolare. Fra i popoli antichi, i Greci sono i soli che si sieno splendidamente segnalati nella carriera drammatica. I Romani non furono da prima che semplici traduttori delle opere del teatro greco, di poi le imitarono, ma senza ottenere costanti successi in questo genere, almeno se giudicar dobbiamo dallo scarso numero di cosiffatte imitazioni infino a noi pervenute. Fra i Moderni, gl'Italiani e i Francesi sono quelli che spiegarono maggior zelo ne' loro sforzi per rilevare l'antico teatro tragico, e, s'è possibile,

perfezionarlo. Si sono fatti da ultimo, appresso ad altri popoli, alcuni sperimenti dello stesso genere, relativi egualmente alla tragedia; poichè, nella commedia, la medesima forma non è mai cessata di regnare da Plauto e Terenzio infino a' nostri giorni. Di tutte le nazioni che si sono dedicate all' imitazione della tragedia antica, la francese è certamente quella, il cui teatro mandò più grande splendore. La brillante riputazione che gode la scena francese, merita per conseguenza un esame attento e scrupoloso. Gl' Italiani moderni, Metastasio e Alfieri, vengono naturalmente subito dopo i Francesi.

Il dramma romantico (a cui non si può applicare il nome di tragedia, nè quello di commedia, nel senso che vi attribuivano gli Antichi) non è mai stato nazionale che appo gl' Inglesi e gli Spagnuoli; il genio di Shakespear e quello di Lopez de Vega lo fecero fiorire tra que' due popoli presso a poco nel medesimo tempo. Il teatro tedesco s' è acquistato della celebrità più tardi che quello degli altri popoli, e andò lungamente soggetto alla successiva influenza delle idee che regnavano altrove: gioverà dunque riservarlo per la fine, e in tal guisa potremo giudicar meglio le diverse direzioni ch' esso ha seguite, ed aprirgli, s' è possibile, una nuova prospettiva per l' avvenire.

S' io tolgo a scorrere l' istoria drammatica di ciascuno de' popoli che ho nominati, è facile il comprendere che potrò al più offerirne un rapido compendio, e raccorre, sotto un punto di vista generale, ciò ch' essa presenta di più notabile.

Niuno saprebbe farsi una giusta idea dell' abbondanza delle produzioni drammatiche; il loro numero è tale da spaventar chicchessia; e quando bene volesse altri limitarsi ad una sola delle suddivisioni del genere, ei non potrebbe conoscerla interamente. Nella più parte delle storie letterarie si veggono tutti gli scrittori d' un medesimo genere e d' una medesima nazione collocati indistintamente gli uni die-

tro agli altri, presso a poco come i Re assirj o egizj delle vecchie istorie universali. Ci ha di quelli che hanno la passione de' cataloghi; essi possono a loro senno renderli ancora più voluminosi, facendo di nuovi libri sopra titoli di libri. Sarebbe quasi lo stesso che voler nel racconto d'una battaglia nominare tutti i soldati che combatterono; laddove non si può parlare che de' capi e de' guerrieri che si segnalarono con luminose gesta. E siccome le vittorie dello spirito umano non furono parimente riportate che da un piccolo numero di eroi, così d'essi soli dobbiamo pure occuparci. La storia dello sviluppo dell'arte, e delle differenti forme ch'ella prese, trovasi naturalmente rinchiusa in quella di alcuni genj creatori, dipinti co' tratti che li caratterizzano.

Sarà necessario, prima ch'entriamo nella carriera che abbiamo indicata, il dare una spiegazione precisa delle idee che noi assegniamo alle parole *drammatico*, *teatrale*, *tragico* e *comico*. Che cosa è il genere drammatico? la risposta sembra facilissima: è quello in cui s'introducono differenti personaggi che s'intrattengono insieme, e in cui l'autore non parla in suo proprio nome. Nondimeno questa non è che la definizione della forma esteriore del dramma, la quale dee senza dubbio esser quella del dialogo; ma se i personaggi esprimono sentimenti e pensieri senza esercitare influenza veruna gli uni sopra gli altri, e se trovansi alla fine nel medesimo stato d'animo, che al principio, la loro conversazione, che può d'altra parte essere eccellente, non eccita per certo alcun interesse drammatico.

Io renderò questa idea più sensibile per mezzo d'un esempio tratto da un genere di dialogo molto più placido che il dramma, e che non è destinato alla rappresentazione teatrale, voglio dire il dialogo filosofico. Socrate, in Platone, domanda ad un Sofista gonfio d'orgoglio, chiamato Ippia, che cosa è il bello: questi trova subito nella sua memoria una risposta superficiale; ma l'occulta destrezza delle obbiezio-

ni di Socrate gli fa tosto abbandonare la sua spiegazione, e, dopo aver buona pezza saltato di palo in frasca, è costretto di ritirarsi pieno di vergogna, e di riconoscere la superiorità del savio che gli ha fatto toccar con mano la sua ignoranza. Questo dialogo tutto sparso d'idee istruttive e filosofiche, non è soltanto una eccellente lezione, ma offre ancora l'interesse d'una piccola commedia.

Allorchè dunque si volle lodare i dialoghi di Platone per rispetto al vivace andamento de' pensieri, all'arte d'eccitare la curiosità, e al costante interesse che inspirano, si racchiuse questo elogio in una sola parola dicendo ch'essi erano drammatici.

Questo ne fa già comprendere il potente incanto che accompagna un cotal genere di finzione. L'attività è il vero piacere della vita, o sia, per meglio dire, la vita medesima. Diletti puramente passivi ben possono, lusingandoci mollemente, farne cadere in una sorta di sonno dell'anima, che senza dubbio ha qualche dolcezza. Ma quando non si sente alcuna interna commozione, la noja non è mai gran tratto lontana. I più degli uomini, per le loro circostanze, o perchè non sono atti a grandi sforzi, vivono ristretti nel monotono cerchio di piccole occupazioni inconcludenti. I loro giorni si ripetono seguitando le leggi uniformi della consuetudine; essi hanno appena il sentimento dell'esistenza; le passioni della loro gioventù facevano scorrere la loro vita come un rapido torrente; essa languisce subito dopo, e rimane inerte: oppressi da un segreto malcontento, procacciano di liberarsene tentando diversi mezzi di distrazione, che tutti si risolvono in dar qualche esercizio a facoltà oziose, mettendole alle prese con alcune leggieri difficoltà. Ma nessuno di questi divertimenti si può mettere a paragone dello spettacolo teatrale. Privati del piacere d'esercitar qualche influenza colle nostre proprie azioni, riguardiamo almeno con interesse quelle degli altri. L'oggetto più rilevante dell'attività dell'uomo, è l'uomo stesso.

Noi vediamo sulla scena de' personaggi, amici o nemici, misurare le loro forze reciproche; vediamo esseri intelligenti e sensitivi, che operano gli uni sopra gli altri colle loro opinioni, co' loro caratteri, colle loro passioni, e che determinano, davanti a noi, le loro future relazioni. L'arte del poeta drammatico consiste nell'allontanare gli accessorj alieni dall'azione, quelle minute particolarità, quelle importune incidenze, che, nella realtà, ritardano il corso de' grandi avvenimenti, e nel raccogliere come in un fascio tutto quello che desta l'attenzione e la curiosità. Per tal modo egli ne presenta il quadro abbellito della vita, il fiore de' momenti più teneri e più decisivi dell'umano destino.

Nè qui sta tutto. In un semplice racconto, ogni poco che sia animato, si vede spesso il narratore mettere in iscena i suoi personaggi, farli parlare, e cambiare allora il suono della voce e l'espressione; tuttavia, per riempiere le lacune che lascerebbero questi dialoghi nel suo racconto, egli ripiglia la parola in suo proprio nome, e descrive tutte le circostanze che debbono esser conosciute.

Il poeta drammatico è costretto di rinunziare a questo mezzo, ma usa un privilegio più importante; fa comparire una persona reale a fianco di ciascuno de' suoi personaggi supposti; esige, che per età, per sesso e per figura, ella corrisponda, il meglio che si può, alle qualità ond'egli ha vestito l'ente da lui creato; ch'ella adotti, per così dire, il complesso della sua maniera d'essere; che accompagni ciascuna delle sue parole coll'espressione della voce, del giuoco della fisonomia e di tutti i movimenti che possono agevolare l'intelligenza de' suoi discorsi: non basta; è uopo ancora che questi rappresentanti reali d'enti immaginarj compariscano in un abito conveniente alla condizione, all'epoca, al paese in cui vengono essi supposti, o per accrescere la somiglianza, o perchè ci ha nel vestire qualche cosa di caratteristico; finalmente, per unire insieme tutte le cor-

relazioni possibili, egli vuol collocare i suoi personaggi in un luogo che per un certo rispetto rappresenti quello ove facciam ragione ch'essi dimorino: in una parola, gl'introduce sulla scena. Ciò ne guida all'idea del teatro; poichè è evidente che tutto l'apparecchio della scena è il compimento necessario della forma drammatica, o vogliam dire della rappresentazione d'un fatto per mezzo delle parole, e senza il soccorso del racconto. Io non niego che ci sono delle opere drammatiche le quali non furono da' loro autori destinate al teatro, e che non vi produrrebbono molto effetto, sebbene si ammirino a leggerle. Ma dubito assai che un uomo, il quale non avesse mai veduto una rappresentazione teatrale, o che non ne avesse sentito parlare, potesse ricevere un'impressione così viva, come quella che tali opere producono sopra di noi. La nostra immaginazione è da gran tempo avvezza, allorchè leggiamo le opere drammatiche, a farcene vedere la rappresentazione.

Sembra che l'invenzione del teatro si sia dovuta offerire da sè naturalmente. Gli uomini hanno sempre avuto molta inclinazione ad imitare il gesto e la voce altrui, o sia a ciò che nominar potremmo la contraffazione. Allorchè l'uomo si trasporta con vivacità nello stato, ne' pensieri e negli affetti degli altri, egli assume anche involontariamente la loro maniera d'essere esteriore. Così i fanciulli si fanno loro continuo trastullo d'uscir fuori del loro grado; il giuoco che più costantemente li diverte, si è d'imitare i grandi personaggi ch'ebbero occasione d'osservare, od anche di far delle parti a caso; mercè della felice pieghevolezza della loro immaginazione, tutto ciò che trovasi alle lor mani, serve a caratterizzare le loro nuove dignità, a pigliar la figura e l'abito d'un padre, d'un pedagogo, d'un re.

Non trattasi dunque, per giugnere all'invenzione del teatro, che di fare ad arte, seguitamente e con un certo metodo, quel che gli uomini fanno talora

naturalmente nella vita comune, e di circoscrivere questa imitazione in un quadro. Tuttavia fra molti popoli quest' ultimo passo non è stato mai fatto. Non mi sovviene d' averne trovato orma veruna nè in Erodoto, nè in tutti gli altri autori che ci lasciarono lunghissime descrizioni de' costumi dell' antico Egitto. Gli Etrusci, ne' quali d'altra parte s'osserva tanta analogia cogli Egizj, ebbero, in cambio, de'giuochi scenici; e, ciò che merita d'esser notato, il nome che davano gli Etrusci ai commedianti, *Istrione*, s'è conservato nelle lingue viventi infino a'dì nostri.

I popoli dell' Asia occidentale, i Persiani e gli Arabi, in mezzo ad una grande ricchezza nella letteratura poetica, non posseggono opere di teatro; e non se ne conosce alcuna del medio evo in tutta l'Europa, poichè gli avanzi degli antichi spettacoli de' Greci e de' Romani furono aboliti a' tempi dell' introduzione del Cristianesimo, o perchè avevano relazione al culto de' falsi Iddii, o perchè vi si era intrusa una grande licenza di costumi. Passarono da mille anni senza che si vedesse risorgere alcun teatro. Ancora nel secolo decimoquarto, Boccaccio, il quale entra in molte particolarità intorno agli usi della vita sociale, non fa menzione veruna di spettacoli teatrali; i Novellieri, i Provvisanti, i Sonatori, ne tenevano il luogo. D' altra parte, non sembra che la commedia non sia stata immaginata che una sola volta nel mondo appresso d' un popolo unico, il quale ne avrebbe trasmessa l' idea agli altri. I navigatori inglesi ci dicono d' aver trovato fra gl' isolani del mare del Sud, che del resto hanno appena la prima ombra della civiltà, una maniera di spettacolo, comechè informe, ove s' imita, con foggia grottesca, un avvenimento della vita comune. Per passare all' estremo più opposto, gl' Indiani, il popolo da cui vennero forse i primi raggi di luce che illuminarono l' umana schiatta, ebbero opere teatrali lungo tratto avanti che avessero sentito alcuna influenza straniera; anzi posseggono, come s' è recentemente saputo in

Europa, una letteratura drammatica infinitamente ricca, la cui antichità rimonta a più che venti secoli. Noi non conosciamo che una sola di cotali opere (chiamate, in indiano, *nataks*,) sopra la quale giudicar possiamo del resto, ed è il grazioso componimento intitolato *Sakontala*. Essa offre, per mezzo il più brillante colorito orientale, una somiglianza così evidente, nella forma del tutto, al nostro dramma romantico, che si crederebbe che il traduttore inglese, sir William Jones, vi avesse contribuito a bello studio per amore verso di Shakespear, se altri letterati non attestassero la fedeltà della sua traduzione. Ne' luminosi tempi dell' India, la rappresentazione di questi *nataks* formava a Delhi le delizie della magnifica corte dell' imperatore; l' arte drammatica vi andò poi in totale decadenza in mezzo alle sciagure che nacquero da diversi generi d' oppressione. I *Cinesi* per contrario hanno un teatro nazionale tuttavia sussistente, ove per verità non si trova, da più secoli, alcuna traccia di progresso, ma punto non dubito che, nella minuta osservanza di certe regole di convenzione, e' non si lascino dietro di lunga mano i popoli dell' Europa più scrupolosi.

Allorchè nel secolo decimoquinto si vide risorgere il teatro europeo, e vi si rappresentarono opere allegoriche o sacre, sotto il nome di *moralità* o di *misteri*, l' impulso non fu già dato dal desiderio d' imitare gli antichi modelli dell' arte drammatica, perocchè la cognizione di essi non si sparse generalmente che molto tempo appresso; ma in questo rinascimento d' un' arte ancora informe si può già scorgere il primo germe dell' invenzione affatto originale del dramma romantico.

In mezzo al prodigioso favore che acquistarono in tutta l' Europa incivilita le rappresentazioni teatrali, balza agli occhi la distanza che separa, relativamente al talento drammatico, nazioni egualmente spiritose; pare che sia questo un talento a parte e affatto distinto dal dono della poesia. Non è già il contrasto

fra i Greci ed i Romani che dee récarci maggior meraviglia; i Greci erano nati per l'arti, in quella guisa che i Romani nati erano per la guerra e per la politica; le belle arti non furono introdotte appresso di questi ultimi se non come rami d'un lusso corruttore, presagio della degenerazione, e fatto per accelerarla. Il teatro soprattutto fu talmente riguardato da essi qual mezzo di far pompa di magnificenza, che in breve tempo trascurarono ciò che costituisce la sua vera destinazione, per occuparsi degli accessorj che accrescono il suo splendore esterno. Fra i Greci medesimi, il talento drammatico non era universale. L'invenzione del teatro è dovuta agli Ateniesi; essi soli lo perfezionarono; i drammi dorici d'Epicarmo meritano appena di far qui una lieve eccezione. Tutti i grand' ingegni creatori dell'arte drammatica, appo i Greci nacquero nell'Attica, e si formarono ad Atene. La nazione greca, le cui lontane colonie coltivavano per tutto e con tanto successo le belle arti, non seppe fuori d'Atene che ammirare i prodigi del teatro ateniese, senza tentar d'imitarli.

Ma non v'è nulla che debba far tanto stupire, quanto la differenza che offrono per questo rispetto due popoli così simiglianti, come gli Spagnuoli ed i Portoghesi. Gli Spagnuoli posseggono una letteratura drammatica d'una incredibile ricchezza; gli autori grèci che più vengono citati per la loro prodigiosa fecondità, non sopravanzano in questo gli autori spagnuoli. Qualunque giudizio si porti sopra di essi, non si negherà loro almeno il genio dell'invenzione; anzi bisogna che in ciò si sia segretamente renduto loro giustizia perocchè gl'Italiani, i Francesi e gl'Inglesi non si sono rimasi di trarre profitto dalle loro idee più ingegnose, e sovente senza confessarne la fonte. All'incontro i Portoghesi, i quali in altri generi di poesia possono contender la palma agli Spagnuoli, non hanno prodotto quasi nulla nel genere drammatico, e non hanno pure avuto giammai teatro nazionale. Alcune com-

pagnie volanti di Comici spagnuoli vanno di quando in quando a divertirli, ed eglino si contentano d'udire sulla scena un idioma straniero che non può essere ben compreso senza studio, anzichè inventare da sè qualche opera, od almeno imitarne o tradurne.

Fra i numerosi talenti onde vanno gloriosi gl'Italiani nell'arti e nella letteratura, il talento drammatico non è pure in modo alcuno il più cospicuo. Pare ch'essi tengano questo difetto da' Romani, loro antenati; e la loro maravigliosa disposizione per la pantomima burlesca deriva parimente da tempi remotissimi. Le antiche favole *atellane*, la sola forma di genere drammatico veramente indigena appo i Romani, non erano verisimilmente gran fatto superiori, quanto al disegno, a ciò che gl'Italiani chiamano *commedia dell'arte*, sorta di burletta improvvisata da maschere grottesche. I saturnali de' Romani, secondo tutte le apparenze, diedero la prima idea del carnevale de' nostri giorni, invenzione totalmente italiana; ed a' popoli d'Italia debbonsi eziandio l'Opera in musica ed il ballo figurato, divertimenti teatrali, ne' quali l'interesse drammatico è interamente subordinato ed anzi sacrificato all'effetto della musica e della danza.

Se l'ingegno tedesco non si è spiegato nel genere drammatico colla medesima facilità ed energia, che negli altri rami della letteratura, vuolsi per avventura attribuir questo effetto ad una causa onorevole. I Tedeschi hanno naturalmente lo spirito speculativo; cioè a dire, e' vogliono sempre giugnere a conoscere col pensiero la più intima essenza delle cose che gli occupano; il che pure li rende manco abili nella pratica. Per operare in un modo a un tempo valente e risoluto, bisogna una volta in vita sua credere d'aver terminato d'imparare, e non sempre assoggettare quanto si è fatto alla prova della teorica; anzi bisogna afferrare il suo oggetto sotto un punto di vista fisso e particolare. Nella disposizione e nella condotta d'un'opera teatrale, al pari che in

quella d' un' affare, dee sempre dominare quel genere di spirito, che si può chiamare amministrativo. Non è permesso al poeta drammatico di abbandonarsi ad una fantastica inspirazione; è mestieri ch' egli cammini, che s' avanzi, e i Tedeschi sono soggetti a perdere d' occhio il loro scopo ed a restar per via. Aggiungiamo che la fisonomia nazionale dee mostrarsi sulla scena con lineamenti arditi e risentiti; e che i Tedeschi, troppo modesti per rispetto a ciò che li caratterizza, cercano spesso di torne via l' impronta. Il lodevole zelo che li porta a conoscere e ad appropriarsi ciò che v' ha di più perfetto tra' popoli vicini, gli accieca troppo sovente sul merito reale della loro propria nazione. La quistione che deve occuparci non è di riprodurre passivamente fra noi il teatro greco, francese, spagnuolo o inglese; ma per quello ch' io stimo di trovare, una forma drammatica che ammetta, escluse le regole fondate unicamente sopra convenzioni arbitrarie, tutto quanto ci ha di veramente poetico nelle forme adottate da altri popoli: quanto alla sostanza, noi dobbiamo far dominare e risaltare il carattere proprio alla nazione tedesca.



LEZIONE SECONDA.

Effetto teatrale. — Quanto sia importante l' influenza degli spettacoli.— Divisioni principali dell' arte drammatica. — Essenza del genere tragico e del genere comico. — Serio ed allegro. — Fino a qual segno è possibile d' entrare nello spirito dell' Antichità senza conoscere le lingue antiche. — Winkelmann.

Dopo avere con rapido sguardo trascorsa la letteratura drammatica, e, per così dire, disegnata la carta del suo dominio, ci faremo adesso a rischiarare alcune idee fondamentali. Siccome pare che le composizioni drammatiche mirino in generale alla rappresentazione, e di fatto ne porgono sempre l'idea, così si possono considerare per due rispetti assolutamente diversi, quello dell' effetto teatrale e quello della poesia. Non bisogna però prendere errore in questa parola di poesia; non si tratta qui del meccanismo del verso, nè degli ornamenti della lingua, poichè il merito della dizione non è per altro essenziale al teatro, che pel movimento più animato che ne risulta: io parlo della inspirazione poetica nello spirito generale d' un opera e nella concezione del suo disegno, di quella inspirazione che può esistervi in grado sovrano, tuttochè essa fosse scritta in prosa, e non vi si trovare ad onta della più limata versificazione. Quali sono adunque le qualità che rendono poetico un dramma? Sono esattamente le medesime che ci permettono d'accordare questo titolo a qualunque altra produzione letteraria. Affinchè un'opera sia poetica, bisogna primieramente ch'essa formi un tutto perfetto, finito e che non lasci nulla a desiderare fuor de' suoi proprj limiti. Ma questa non è che una condizione negativa, indispensabilmente richiesta in tutte le opere delle arti, poichè

altrimenti esse non avrebbero esistenza propria, e non si staccherebbono dalla catena universale che lega fra loro gli esseri naturali. Ciò ch'è soprattutto necessario perchè un'opera sia poetica nella sua essenza, si è ch'ella sia fatta d'un solo getto, che lo spirito ne determini la forma, e che la forma sia l'espressione dello spirito; bisogna ancora ch'ella rifletta, come uno specchio fedele, le idee eternamente vere, cioè i pensieri e i sentimenti che s'innalzano di sopra all'esistenza terrestre, e che le vesta d'immagini sensibili. Noi verremo poscia esaminando quali esser debbono queste idee nelle differenti specie d'opere drammatiche, e mostreremo che, allorquando esse non dànno anima a tutta la composizione, un dramma non è che un'opera prosaica, frutto dell'esperienza piuttosto che dell'interno sentimento, e non offre che la combinazione ragionata di diversi resultati forniti dall'osservazione della vita.

Che cosa è ciò che rende teatrale un dramma, voglio dire atto a reggere bene sulla scena? Non è sempre facile di prevedere il successo d'un'opera in particolare; ma la quistione, osservata sotto un punto di vista generale, non è così difficile a sciogliere. A produrre ciò che si chiama effetto teatrale, bisogna operare sopra una moltitudine d'uomini radunati, svegliare la loro attenzione, eccitare il loro interesse. L'oggetto del poeta drammatico è dunque, per alcuni rispetti, simile a quello dell'oratore. In che modo giugne questi alla sua meta? colla chiarezza, colla rapidità, coll'energia; egli debbe aver cura d'evitare tutto ciò che oltrepassa la misura di pazienza e d'intendimento che soglionsi trovare nella massa degli spettatori: più ancora; molti uomini raccolti insieme sono un oggetto di distrazione gli uni per gli altri, finchè non dirigono i loro sguardi e la loro attenzione verso uno scopo comune, al di fuori del loro proprio circuito. L'autore drammatico, non meno che l'oratore, deve dunque infin dal principio produrre una impressione abbastanza forte per far

uscire i suoi uditori, direm così, fuor di sè stessi, e trarneli a sè. Bisogna che, per così dire a loro malgrado, egli si renda arbitro de' loro organi. Ci ha una sorta di poesia che può dolcemente commuovere un' anima dedita alla contemplazione solitaria, presso a poco in quella guisa che il più leggier soffio dell' aria fa risonare un' arpa eolia. Una simile poesia ha talvolta molta attrattiva, ma se non è rialzata da un accompagnamento più vivo, i suoi accenti, troppo languidi pel teatro, non vi saranno ascoltati. I suoni incantatori dell' *armonica* non sono fatti per ordinar la partenza o concitare il cammino d' un esercito: è uopo di stromenti strepitosi, è uopo innanzi tratto d' un ritmo chiaro e robusto il quale co' suoi raddoppiati impulsi acceleri i battiti del cuore, e imprima un rapido movimento alla vita. Quando si è renduto sensibile questo ritmo nel progresso d' un dramma, si è ottenuto l'essenziale. Il poeta può allora, a suo senno, rallentare il suo veloce corso, e abbandonarsi alle sue diverse inspirazioni. Ci ha dei momenti in cui la narrazione più semplice, non meno che la più ornata, l' estro lirico più vivo, le riflessioni più profonde, le allusioni più fine, i tratti di spirito più ingegnosi, il volo più inaspettato d' una fervida immaginazione, tornano egualmente in acconcio; ci ha, dico, de' momenti in cui gli spettatori ben preparati, quegli stessi che non possono tutto comprendere, porgono attento orecchio, come se pur sentissero una musica in armonia colle loro interne disposizioni. La grand' arte del poeta è allora quella di trarre profitto dagli effetti di contrasto; egli può, col loro mezzo, dar qualche volta colori così vivi alla dipintura della calma dell'anima, ad una riflessione contemplativa sul destino, anche al languore della stanca natura, come all'espressione delle più forti commozioni e delle passioni più veementi.

Aggiunger dobbiamo ancora, relativamente all'effetto teatrale, che bisogna sempre adattarsi in qualche cosa ai gusti ed alla capacità degli spettatori.

Ci ha, in quasi tutti i generi di composizione, una parte mobile che debb' essere determinata secondo la nazione con cui si ha che fare, e secondo il grado d'avanzamento nelle arti. La poesia drammatica è per un certo rispetto la più sociale di tutte; ella non teme d'abbandonare le tranquille solitudini dell'inspirazione per gettarsi negli agitati vortici del mondo. L'autore che lavora pel teatro deve, più d'ogni altro, ricercare il favor popolare, lo strepito degli applausi, ma solo in apparenza egli si deve abbassare a livello de' suoi uditori; in fatto bisogna che innalzi quelli fino a lui.

Per poco che si conosca la natura umana, si comprenderà quanto sia possente sulla moltitudine l'effetto delle rappresentazioni teatrali. Gli uomini non mostrano ordinariamente, nel loro commercio abituale, se non ciò ch'è in essi di più esterno; la diffidenza o la freddezza impediscono loro di lasciar penetrare gli sguardi altrui nel santuario de' loro intimi pensieri. Nè sarebbe pur conforme allo stile del gran mondo il mostrar turbamento o commozione in parlando di ciò che più ne sta a cuore. L'oratore ed il poeta trovano modo di superar questa barriera e di sbandire una ritenutezza di convenzione. Allorchè essi eccitano nell' animo de' loro uditori movimenti così vivi, che d'ogni intorno se ne manifestino i segni involontarj, ciascuno nota la medesima commozione ne' vicini, e uomini che si guardavano in volto come stranieri, a un tratto si dimesticano insieme, e diventano reciprochi confidenti; le lagrime che l'oratore o l'attore tragico gli sforza a versare per un innocente calunniato, o per un eroe che s'avvia alla morte, ne fanno degli amici e de' fratelli. È incredibile a qual grado d'energia questa istantanea comunicazione d'un gran numero d'uomini può spignere gl' intimi affetti che d'ordinario si ritirano nel fondo del cuore, o non si scoprono che nella confidenza dell' amicizia. Una impressione, da prima dubbiosa, prende, a mano a mano che si va propagan-

do, un carattere più manifesto, si fortifica in noi in proporzione del numero di quelli che ne partecipano, e gli animi così trasportati si uniscono come le acque d'un rapido torrente, di cui non si potrebbe trattenere la foga.

Non si può dire però che dal privilegio accordato al poeta drammatico d'esercitare un'azione così potente, non ne sieno talvolta risultati degli abusi. S'egli è facile inspirare agli uomini un amore disinteressato per ciò che v'ha di migliore e di più eccelso, si può altresì cattivarli per via di sofismi, ed abbagliarli collo splendore di quella falsa grandezza d'animo che presenta i delitti dell'ambizione come virtù, ed eziandio come atti di sublime sacrificio di sè stesso pel pubblico bene. La seduzione nascosa sotto le luminose vesti della poesia e della eloquenza s'insinua insensibilmente ne' cuori. L'autor comico soprattutto, camminando verso la sua meta, dee guardarsi d'uno scoglio difficile ad evitare; dee continuamente temer di porgere a' bassi e volgari sentimenti che possono esistere nel cuore umano, l'occasione d'appalesarsi alla sicura; poichè, vinta che sia una volta la vergogna di mostrare queste ignobili inclinazioni, mediante l'esempio di questo medesimo concorso di popolo che sforza d'ordinario a reprimerle, il piacere di abbandonarvisi prorompe con audace licenza.

Questa possanza demagogica che s'esercita ora in bene ed ora in male, ha dovuto d'ogni tempo dirigere verso il teatro l'attenzione de' legislatori. I Governi hanno cercato, con provvedimenti d'ogni specie, di dare agli spettacoli una tendenza che fosse loro utile, e di preservarli da differenti generi d'abusi. La difficoltà sta sempre nel combinare la libertà d'azione, necessaria al progresso delle belle arti, co' riguardi ch'esige la costituzione morale e politica d'un popolo. Il florido teatro d'Atene godeva, sotto la protezione del culto degli Dei, d'una libertà quasi illimitata, e i pubblici costumi lo preservaro-

no lungamente dalla corruzione. L'estrema arditezza delle commedie d'Aristofane, nelle quali i magistrati e il popolo stesso erano messi in canzone, non pare credibile secondo i nostri costumi e la nostra maniera di vedere; ma questa medesima arditezza sembrava allora ponesse il suggello alla libertà popolare.

Bisogna sicuramente che Platone, il qual viveva in questa medesima Atene, si fosse già accorto d'un principio di declinazione nelle arti, o che almeno la prevedesse con certezza, poichè sbandì totalmente i poeti drammatici dalla sua repubblica ideale. Pochi governi giudicarono necessario di soscrivere un decreto così rigoroso, ma pochi altresì s'assecurarono d'abbandonare gli spettacoli a sè stessi senz' alcuna vigilanza. Appresso d'alcuni popoli cristiani, l'arte drammatica parve degna di prestare il suo soccorso alla religione, e le fu permesso di trattare de' soggetti sacri. Una pia emulazione produsse allora, e soprattutto in Ispagna, parecchie opere che nè la religione, nè la poesia possono disapprovare. In altri paesi, e in mezzo a circostanze differenti, la rappresentazione delle opere sacre sembrò contraria alle convenienze e soggetta ad alcuni disordini.

Egli è forse ne' paesi ove si giudicò opportuno di stabilire una previa ispezione sulle opere teatrali, e di non rapportarsi unicamente alla malleverìa dell'autore e degli attori, che la censura più volte adempì men bene il suo oggetto più importante, che è l'esame dello spirito d'un'opera e dell'impressione generale ch'essa produce. La natura dell'arte drammatica esige che un autore metta in bocca dei suoi personaggi molte massime ch'egli non pretende di giustificare. Egli ci chiede di non giudicar la sua maniera di pensare, se non sovra il complesso della sua opera, e sovra la disposizione d'animo in che ne lascia. Ben si potrebbe dare il caso che un'opera fosse irreprensibile in ciascuna delle frasi che la compongono, e che sfuggisse l'occhio della censura

non curantesi che de' particolari, e pure ella tendesse nella sua totalità a produrre gli effetti più nocivi. A' dì nostri abbiam veduto non poche di cosiffatte opere (e ce n' ha pure di quelle che fecero gran fortuna in Europa), ove sembra che da tutte le parti ribocchi l' espansione del buon cuore e della generosità, ed ove nondimeno un occhio più acuto non può non riconoscere nell' autore il segreto disegno di lusingare la vile debolezza de' suoi contemporanei, distruggendo i severi principj della morale, e il rispetto di tutto ciò che debb' essere sacro fra gli uomini. L' opposto dir si potrebbe di alquanti autori screditati; e se alcuno volesse applicarsi a giustificare Aristofane, in cui la licenza delle parole sembra intollerabile, agevole gli sarebbe il far assolvere un tal poeta, considerata l' intenzione generale delle sue opere, e dimostrando che almeno non si potrebbe non ravvisare in esse lo zelo d' un buon cittadino per la sua patria.

Noi abbiamo voluto sin qui far sentire la grande importanza morale dell' oggetto delle nostre meditazioni. Se le arti hanno meritato d'occupare la mente degli uomini, il teatro, ov' esse raccolgono i loro più seducenti prestigi, deve spezialmente attirare i nostri sguardi. Alla testa del loro splendido corteggio, l' arte della declamazione viene a servir d' interprete a' pensieri più sublimi e più profondi, e ad operare sopra di noi col doppio effetto dell' eloquenza e d' una serie di mobili quadri; l' architettura decora il magnifico ricinto del suo tempio; la pittura le presta l' illusione delle sue lontane prospettive, e la musica vi asseconda la poesia con tutto il potere de' suoi accordi. Finalmente in questa magica unione di tutti gl' incantesimi si vede manifestarsi in poche ore davanti a' nostri occhi lo stato attuale della società e delle arti appresso d' una nazione, il frutto dei suoi sforzi di più secoli. Ora, qual meraviglia che queste rappresentazioni teatrali posseggano un incanto così particolare per tutte l' età, per tutti i ses-

si, per tutte le differenti condizioni, e che sempre sieno state il passatempo favorito de' popoli spiritosi? Il principe, lo statista, il capitano veggono i grandi avvenimenti de' secoli passati, avvenimenti simili per avventura a quelli ch' essi medesimi conducono, svilupparsi nel loro cospetto, svelando le loro più segrete cagioni. Il filosofo vi scopre il germe di pensieri nuovi e profondi sulla natura dell' uomo e sulla sua destinazione; l'artista siegue con occhio indagatore que' gruppi fugaci ch' egli scolpisce nella sua memoria, come soggetti di sue future imitazioni; la gioventù, avida di commozioni, apre il suo cuore a più elevati sentimenti; l'età matura ringiovanisce mercè delle ricordanze del passato; la stessa infanzia osserva, con tutti i presentimenti della speranza, la colorata cortina che alzandosi con rumore, dee svelarle ignoti portenti. Tutti vi trovano ciò che ravviva le loro forze, ciò che rende la serenità al loro animo; tutti per alcun tempo vengono alleviati dalle cure e dall' abituale oppressione della vita.

Ma siccome d'altra parte l'arte drammatica e quelle che l'accompagnano, potrebbero, mediante lo scoraggiamento e la reciproca negligenza de' poeti, degli attori e del pubblico, cadere in tanta degradazione, che lo spettacolo teatrale diventasse il più volgare, il più insipido ed anche il più pernicioso di tutti i modi di perdere il tempo; così noi pensiamo che non si possano, senza ingiustizia, riguardare se non come destinate a soddisfare una vana curiosità, le indagini intorno a quelle opere, onde si pregiarono i popoli più rinomati per le loro cognizioni a' loro giorni più belli, e le viste dirette verso i mezzi di nobilitare o perfezionare un'arte che esercita tanta influenza.

Ciò basti a provare l'importanza del nostro scopo. Ora ci occuperemo dei due generi opposti, il tragico e il comico, che formano la divisione generale della poesia drammatica, ed esamineremo l'idea fondamentale dell' uno e dell' altro.

Le tre specie principali di poesia sono la poesia epica, la poesia lirica e la poesia drammatica. Facilmente si possono loro subordinare tutti i generi secondarj giusta le loro relazioni con alcuna di esse, e mostrare o che ne derivano, o che soltanto ne sono mescolanze diversamente combinate.

Chi voglia conoscere queste tre sorti di poesia in tutta la loro purezza, è uopo che rimonti alla forma primitiva, sotto cui esse comparvero tra' Greci. La teorica s' applica soprattutto con facilità all' istoria della poesia greca, poichè questa poesia si andò sviluppando, come a dire, sistematicamente, e noi vi scorgiamo effettuate nel modo più evidente tutte le idee che avevamo concepite indipendentemente dall' esperienza.

È notabile come nella poesia epica e nella lirica non si ritrovi questa medesima divisione in due rami opposti che presenta la poesia drammatica. Vero è che si volle erigere la pretesa epopeja burlesca in un genere particolare; ma essa non è che una sorta di produzione subalterna e accidentale, una semplice parodìa dell' epopeja propriamente detta, nella quale tutto consiste nel dare un' aria di balordo e di meschino ai pomposi sviluppi e al solenne andamento che non sembrano convenire che ai grandi subbietti. Nella poesia lirica non si trovano che diverse gradazioni fra la canzone, l' ode e l' elegìa, ma nessuna opposizione reale.

Lo spirito che detta l'epopeja, come possiamo riconoscere in Omero al quale ella va debitrice della sua nascita, è una concezione chiara e placida; il poema epico è una rappresentazione tranquilla del corso delle cose: il poeta racconta avvenimenti felici e sventurati, ma li racconta posatamente, e li tiene, come appartenenti al passato, ad una certa distanza da noi.

Il poema lirico è l' espressione armoniosa de' movimenti dell' anima. L' essenza di ciò che si può chiamare in noi la disposizione armonica *(musikalische)*. consiste nel desiderio che proviamo di ritenere nel

fondo del nostro cuore una commozione o melancolica o piacevole, e di prolungarne la durata. Bisogna dunque che il sentimento ne sia raddolcito a tal segno, che per noi non si tenti di liberarcene, che anzi si tema di dissiparla colla minima azione, e che, non avuto riguardo ai cambiamenti che il tempo produce, si brami eternare un solo istante della nostra esistenza.

Il poeta drammatico ci presenta, è vero, al pari che il poeta epico, avvenimenti esterni, ma li suppone presenti e veraci; egli esprime sentimenti e passioni, altresì come il poeta lirico, ma con più alte pretensioni, perocchè ci vuole affliggere o ricreare assai più immediatamente. Egli evoca tutti gli affetti ch' eccita in noi, alla vista di azioni reali, il nostro interesse per la sorte de' nostri simili, e solamente alla fine della sua finzione, e mediante il complesso dell' impressione che questa lascia in noi, permette a questi affetti di risolversi in un sentimento armonioso e soddisfatto. Egli si tiene così vicino alla vita, egli vuol presentarcene un' immagine talmente fedele, che la calma del poeta epico diverrebbe in esso indifferenza. Bisogna ch' egli si determini assolutamente in favore d' uno de' principali aspetti sotto i quali si presenta il destino umano, e che forza i suoi uditori a prendervi parte com' egli stesso.

Intorno alle due specie di poesia drammatica, dirò, per ristrignermi all' espressione più semplice e più chiara, che il genere tragico e il genere comico sostengono fra loro le medesime relazioni, che il serio e l' allegro: ognuno conosce per propria esperienza queste due direzioni della nostr' anima; ma farebbe mestieri una indagine filosofica profondissima, onde si potesse pervenire a conoscere la loro essenza e la loro origine. Ambedue portano l' impronta della totalità della nostra natura; ma il serio appartiene di più alle impressioni morali, e l'allegro a quelle che riceviamo per mezzo de' sensi. Le creature, non dotate di ragione, non possono realmente

conoscere alcuna di queste due disposizioni: i bruti, è vero, sembrano talora proporsi uno scopo serio ne' loro lavori, come se sottoponessero il momento presente a un momento futuro; e pare altre volte che scherzino e giuochino, cioè a dire che s' abbandonino, senza saper che si facciano, al piacere dell' esistenza; ma non v' ha che la coscienza di ciò che si sente, che possa innalzare queste due maniere d' essere a livello della vera società e della vera allegria. Solo all' uomo, fra tutte le creature che noi conosciamo, fu accordato quello sguardo che si rivolge addietro verso il passato, e penetra l' avvenire; ma gli costò caro un si bel privilegio!

Il serio, preso nel senso più esteso, è la direzione delle forze dell' anima verso uno scopo. Ma tostochè rendiamo conto a noi stessi delle nostre azioni, la ragione ne ordina di passare da questo scopo ad un altro più elevato, e finalmente allo scopo primo e generale della nostra esistenza. Allorchè un uomo, anche nelle circostanze più felici, giunge in pace al termine naturale della sua carriera, egli è in necessità di abbandonare quello che gli era più caro. Non esiste alcun vincolo d' amore senza separazione; alcun godimento senza rammarico. Se abbracciamo d' un volger d' occhio tutte le relazioni della nostra esistenza; se consideriamo la sua dipendenza da una concatenazione di cause e di effetti che sfugge la vista umána; se osserviamo come siamo esposti a tutti gli errori e le illusioni che possonci essere funeste; come le nostre passioni ribelli sono altrettanti nemici che portiamo nel nostro seno; come ciascun istante può esigere da noi, in nome de' più santi doveri, il sagrificio delle nostre più dolci inclinazioni, e ci può togliere d' un colpo quanto ci acquistammo con maggior fatica; come a proporzione che si dilata la nostra felicità, vediamo crescere il pericolo delle dolorose privazioni e quello di dare maggior campo all' ira di una sorte avversa, qualunque anima debb' esser compresa d' una melancolia inesprimibile, e

contro la quale non ci ha verun altro rifugio, che la profonda convinzione d' una vocazione superiore a quella del destino terrestre. Tale è questa disposizione, composta d' una cupa tristezza e d' un elevato entusiasmo, cui si può dare il nome di disposizione tragica. Ed allorchè, uscendo dalla vaga contemplazione del possibile, l' anima, così modificata, rientra a un tratto nella provincia della realtà e della vita; allorchè s' impadronisce de' grandi fatti dell' istoria, degli esempi più vivi delle vicissitudini umane, ed evoca dalla tomba gli eroi che colla loro costanza trionfarono della fortuna, o quelli che gloriosamente caddero sotto a' suoi colpi, allora io dico, vedesi apparire per sè stessa la tragedia. Questo insino a ora può servire a far comprendere in qual modo la tragedia si fonda sulla natura umana, ed in qual modo possiamo amare i terribili spettacoli che ella ne presenta, e trovarvi qualche cosa che ne sublima e ne consola. Lo stato dell' anima, che noi chiamiamo tragico, è inevitabile per gli esseri dotati d' un sentimento profondo; e la poesia che non può distruggere in essi le interne dissonanze, cerca almeno di coprirle coll' incanto d' un' armonia ideale.

In quel modo che il serio, animato dall' inspirazione poetica, è l' essenza della tragedia, quella della commedia consiste nell' allegria. La disposizione all' allegria è una specie di obblivione della vita, uno stato in cui siamo tolti a tutte le idee triste dal gradevole sentimento d' un ben essere attuale; allora prendiamo tutto per giuoco, e lasciamo sdrucciolar lievemente ogni cosa sovra la superficie della nostra anima. Le imperfezioni degli uomini e la disunione che regna fra essi, non sono più per noi oggetti di biasimo o di tristezza; noi non vi scorgiamo che bizzarri contrasti ch' esercitano il nostro spirito ed avvivano la nostra immaginazione. L' autor comico dee dunque tener discosto tutto quello che potrebbe concitare l' indignazione morale contro i suoi personaggi, o un vero interesse pel loro stato, poichè ambe-

due questi sentimenti ci fanno ricadere nel serio. Egli dee rappresentare gli errori e le inconseguenze degli uomini, come il risultamento naturale dell'impero delle sensazioni e delle loro avventure, come piacevoli capricci del caso che non possono produrre alcun effetto sinistro. Tale è l'essenza di ciò che noi chiamiamo commedia; e nondimeno, come verrò dimostrando avanti, vi si trova sempre, appresso i moderni, un mischio di serio. La prima commedia de' Greci, allo 'ncontro, era tutta intera inspirata dalla più schietta allegria, e quindi formava un perfetto contrasto colla loro tragedia. Non era solamente il carattere e lo stato degl' individui, che si mostravano sotto un aspetto comico in questo bizzarro quadro; ma tutta la costituzione sociale, il popolo, il governo, la stirpe umana, i Numi, vi ricevevano, sotto lo splendido pennello dell'immaginazione, i colori più lieti e più originali.

Afferrata che si sia, in tutta la sua purezza, l'idea del genere tragico e del genere comico, quali ci si offrono ne' modelli lasciatici da' Greci, diverrà facile il ridurre a' loro veri elementi le mescolanze di questi differenti generi immaginate da' Moderni, e il riconoscere gli estranei accessorj ch' essi vi hanno aggiunto.

Nell' istoria della poesia e delle belle arti appresso i Greci si vede regnare una medesima legge fondamentale, sopra la quale si andarono tutte sviluppando, ciò sono la rigorosa esclusione degli elementi eterogenei, e l' intima unione de' principj della medesima natura in un tutto completo e armonico; quindi appresso loro le diverse specie si trovano rinchiuse ne' loro limiti naturali, e i differenti stili vi campeggiano scolpitamente: non è dunque solamente secondo l' ordine de' tempi, ma ancora secondo l' ordine delle idee, che giova incominciare da' Greci quando si descrive la storia delle arti.

Io non posso supporre che la più parte de' miei uditori abbiano acquistato nella lingua originale co-

gnizioni immediate sull' Antichità greca. Le traduzioni in prosa od anche in versi, dove tutte le idee sono travestite alla moderna, non possono dare alcuna idea verace dello spettacolo de' Greci. Le sole che si possano chiamar fedeli, quelle che, mediante l' imitazione della natura del verso e della sua dizione particolare, si sforzano d'aggiugnere all'altezza dell'originale, non furono ancor tentate che nella lingua tedesca. Ma sebbene questa lingua sia estremamente pieghevole, ed offra pure molti tratti di somiglianza alla lingua greca, non ne risulta giammai che una tenzone ad armi ineguali, e sovente si vede, in cambio della grazia libera e facile, introdursi l' asprezza e la durezza. Il più delle volte non si è fatto uso nemmeno di tutti i suoi mezzi; nè io conosco traduzione alcuna de' tragici greci, che approvar si possa dall' uno all' altro capo. Ma qualunque perfezione supporre si voglia, quando bene la distanza della copia dall' originale fosse la minore possibile, un lettore che non conosca il complesso della letteratura greca, sarà sempre turbato da una sorta di strana novità nel soggetto, dalla singolarità degli usi nazionali, da innumerevoli allusioni cui solo può far comprendere una vasta erudizione; e le distrazioni che gli daranno le particolarità, gl' impediranno di ricevere una impressione pura del tutto. Fino a tanto ch' è necessaria la fatica, e fa d' uopo combattere colle difficoltà, non ci è vero piacere nelle belle arti: per ben sentire degli Antichi, e ammirarli alla loro maniera, bisogna rendersi connaturali ad essi; bisogna, per dir così, aver respirata l' aria della Grecia.

Qual mezzo adunque resta a coloro che non conoscono la lingua greca, per giugnere a trasportarsi nel complesso de' loro sentimenti e de' loro pensieri? Lo dico senza esitazione: lo studio della scultura antica. Se i modelli originali sono difficili ad avere, le loro copie almeno sono abbastanza divulgate a poterne cogliere lo spirito: queste immagini della bellezza primitiva non hanno bisogno d' interprete; la

loro sublime significazione è indistruttibile: ella debb' essere riconosciuta, per mezzo le rivoluzioni dei secoli, sotto tutti i climi differenti, ove la figura dell' uomo gode delle sue nobili doti, ovunque vive una specie, come l' europea, la quale ricorda ancora quella de' Greci. Una sola è la voce in tutta l' Europa incivilita, sulla inimitabile perfezione del piccolo numero di modelli del primo ordine che ne ha lasciato la scultura greca. Se mai cessò questa perfezione d' essere riconosciuta, ciò solo potè succedere ne' tempi che il gusto depravato de' Moderni avea fatto cadere le belle arti nella più ammanierata affettazione; ma, non che tutti gli artisti illuminati, ogni uomo dotato di sentimento è rapito in rispettosa ammirazione alla vista de' capolavori della scultura antica.

Se però ci fosse mestieri una guida che ne intromettesse in questo santuario del bello ideale, l' opera più adatta ad esserci utile sarebbe l' Istoria dell' arte del nostro immortale Winckelmann. In vero, ei lascia molto a desiderare nelle particolarità; si trovano eziandio nella sua opera errori considerabili: ma nessuno penetrò mai così profondamente nel più intimo spirito dell'arti della Grecia. Winckelmann si avea realmente vestito tutta la maniera d' essere degli Antichi; egli non viveva che in apparenza nel suo proprio secolo, e senza sentirne gl' influssi.

L' opera di Winckelmann tratta principalmente dell' arti che appartengono al disegno, ma spande alcuni raggi di preziosissima luce sugli altri rami della cultura morale degli Antichi, ed è utilissima per disporre la mente all' intelligenza della poesia greca, e soprattutto della poesia drammatica. Poichè le opere teatrali erano destinate a comparire sulla scena davanti a spettatori i cui occhi, senza dubbio difficilissimi a contentare, s'aspettavano vivi piaceri, mal si può pervenire a comprendere il maestoso effetto della loro rappresentazione, se non evocandole, per dir così, nel loro intero, e dando col pen-

siero il movimento e la vita alle immagini ideali dei Numi e degli Eroi. Io non so se presentemente si potrà ciò intendere, ma spero di renderlo appresso più chiaro: egli è innanzi al gruppo della Niobe od a quello del Laocoonte, che noi impariamo veramente a comprendere le tragedie di Sofocle.

Sarebbe da desiderare ch' esistesse un' opera la quale ci porgesse il complesso dello stato dell' arti, della poesia, delle scienze e della società appo i Greci, sotto l' aspetto d' un gran tutto armonico, maravigliosamente proporzionato in tutte le sue parti, offerendolo alla nostra ammirazione come il capolavoro del primo degli artisti, la natura. Bisognerebbe che quest' opera, diretta verso un fine più universale che quella di Winckelmann, ma animata del medesimo spirito, ne facesse tener dietro al successivo sviluppamento e sentire la mutua dipendenza di tutti i rami della greca civiltà. Un libro ch' è nelle mani di tutti, i Viaggi del giovane Anacarsi, offre per verità un saggio di cotal fatta. Quest' opera, stimabile in quanto all' erudizione, può assai giovare a diffondere la conoscenza dell' Antichità; ma senza fermarmi in sui difetti del quadro, dirò ch' egli dà maggior prova di buona volontà per rendere giustizia a' Greci, che d' ingegno per entrare profondamente nel loro senso. Non si può negare che le viste non ne sieno sovente moderne o superficiali, e che questo viaggio d' uno Scita non somigli infinitamente quello d' un Parigino.

Egli è, come ho detto, nell' arti imitatrici delle forme, che la superiorità de' Greci è più universalmente riconosciuta. La loro letteratura ha soprattutto inspirato grande entusiasmo agl' Inglesi ed ai Tedeschi, perocchè appresso questi popoli lo studio della lingua greca è stato seguito con più zelo. Gran fatto è che i Critici francesi, i quali ci esibiscono come regola irrefragabile, in materia di gusto, gli scritti teorici degli Antichi sulla poesia (d' Aristotile, di Quintiliano, d' Orazio, ec.), sieno appunto

que' medesimi che s' arrogano il dritto di parlar leggiermente e senza rispetto dell' antica poesia drammatica. Ognuno può giudicarne da un libro divulgatissimo, il *Corso di letteratura* di La Harpe : l' autore fa mostra di molto discernimento e di molta sagacità nelle sue considerazioni sul teatro francese ; ma se alcuno sperasse d' imparare da esso a conoscere i Greci, per certo s' ingannerebbe di lunga tratta. Il sentimento e la cognizione profonda dell' Antichità gli mancano nel medesimo grado. Il risoluto sentenziare di Voltaire sul medesimo subbietto mal s' accorda col genere superficiale de' suoi studi ; egli innalza od abbassa gli Antichi a suo talento, o secondo la direzione che gli mette più conto di dare, giusta il momento, all'opinione del pubblico. Metastasio dal canto suo, pronunzia, così in passando, un giudizio definitivo sui Tragici greci, e li riprende da pedante (1). Racine è infinitamente più modesto, anzi egli non merita alcun rimprovero per questo rispetto, perchè di tutti questi autori è quello, senza dubbio, che meglio conobbe la greca letteratura.

Facili sono a indovinare i motivi delle ingiuste censure di cui dicevamo. Ogni scrittore s' ingegna di lusingare la vanità della sua nazione e la sua propria ; tutti vogliono maggioreggiare e soprastare agli Antichi, e s' assecurano di pronunziar d' ogni sorta sentenze, perocchè le opere de' poeti drammatici non sono accessibili che ai dotti, e si mostrano senza vita, sotto la forma d' una fredda scrittura, prive dell' animato accompagnamento della declamazione, della musica, dello sceneggiare a un tempo ideale e pittoresco degli antichi attori, prive in somma della pompa teatrale ; cose tutte che di certo s' accordavano nobilmente in Atene colla poesia a fine di produrre la più forte e la più penetrante impressione. Se noi potessimo, una sola volta, aver sotto a' nostr' occhi il maestoso complesso d' un cosiffatto spettacolo, non dubito ch' egli non farebbe per sempre tacere le nostre misere sofisticherie.

Le statue antiche non hanno uopo di commentatori; parlano da sè: qualunque idea di rivalità, in un moderno artista, parrebbe una ridicola pretensione; pel solo teatro ci si allega l'infanzia dell'arte. Perchè i Tragici greci vissero due mila anni prima di noi, è indubitabile che noi ne sappiamo più di loro a gran lunga; talvolta degniamo parlare delle loro opere con quella indulgenza che si accorda ai primi tentativi de' fanciulli! Sopra Eschilo precipuamente cade la nostra bontà protettrice; ma è forza convenire che se questo poeta ci mostra l'infanzia dell'arte drammatica, è almeno l'infanzia d'Ercole che soffocava i serpenti nella sua cuna.

Io mi sono già dichiarato contro quella fede esclusiva e superstiziosa nell'autorità degli Antichi, la quale, fra tutti i loro titoli di gloria, non vede che il freddo merito dell'essere esenti da errori, non sembra esibirli per modelli che a fine d'escludere la possibilità di qualunque futuro progresso, e vorrebbe far abbandonare alla posterità, come per sempre sterile, l'esercizio delle arti in cui essi furono eccellenti. Io penso piuttosto che la poesia, essendo la viva espressione di quanto ci ha di più intimo nel nostro essere, deve assumere, secondo i diversi secoli, una forma nuova e particolare; ma non è però ch'io non conservi la più grande venerazione pe'Greci, per quel popolo dotato d'un sentimento delle arti così perfetto e così giusto, che, conoscendo in sè quest'unico favore, potè nominar barbari tutti gli altri popoli, senza che per poco si abbia il diritto di formalizzarsene.

Io non vorrei essere tenuto per uno di quei viaggiatori i quali, ritornando da lontani paesi, insospettiscono la nostra confidenza appunto per le maraviglie che ne raccontano; ma sì vorrei, nel quadro al naturale che un lungo studio del teatro greco m'ha posto in grado di poter disegnare, ritrarre le bellezze che lo caratterizzano, senza velarne i difetti, e soprattutto conseguire di far rivivere la scena greca sotto gli occhi de' miei uditori.

Noi tratteremo primamente della tragedia greca, e poscia delle due specie di commedia che si videro l'una all'altra succedere in Atene. Ma per si poter formare una giusta idea degli spettacoli antichi, è necessario che volgiamo da prima uno sguardo all'architettura e alle decorazioni della scena, come pure a tutta quella parte della disposizione teatrale ch'era comune a' differenti generi di opere.

Di poi c' intratterrà qualche poco l'arte del Commediante; parleremo degli usi particolari che vi regnavano appresso dell' Antichità, e la prima cosa dell' uso universale delle maschere le quali offrivano delle differenze relative ai diversi generi di composizione, perocchè quelle della tragedia rappresentavano figure ideali, e quelle della commedia, della nuova commedia almeno, caricature grottesche.

Occupandoci della tragedia, tratteremo primieramente di ciò che costituiva il suo carattere distintivo appresso degli Antichi, dell'ideale ch' era la sfera in cui essa rivolgevasi, del potere del Destino che n' era l'anima, e in fine della mitologia che ne formava il soggetto. Ci studieremo quindi di caratterizzare ne' tre poeti, di cui ci sono rimaste le opere, i differenti stili che stabiliscono tre epoche notabili nell' istoria della tragedia greca.



LEZIONE TERZA.

Costruzione e disposizione del teatro appresso de' Greci. — Di ciò ch'era in Grecia l' arte della declamazione. — Dell' uso delle maschere. — Falso paragone della tragedia greca coll' Opera in musica. — Essenza della tragedia greca. — Imitazione ideale. — Che cosa era il destino appresso i Tragici greci. — Cagione del piacere che reca la tragedia. — Qual era la significazione del Coro appresso gli Antichi. — Della mitologia considerata come soggetto delle finzioni tragiche. — Paragone della poesia colla scultura.

Il nome generale di teatro fa naturalmente nascere l'idea di ciò che significa questo nome fra noi. Tuttavia il teatro de' Greci era in assoluta guisa differente dal nostro nella sua costruzione; e dove, leggendo le opere drammatiche degli Antichi, si faccia ragione di vederle rappresentare sulle nostre scene, le si considerano sotto un lume interamente falso.

Il solo passo che tratti questo argomento con matematica esattezza, si trova in Vitruvio. Lo stesso autore determina con precisione le principali differenze fra i teatri de' Greci e quelli de' Romani. Questi dati però, non meno che altri in picciolissimo numero sparsi negli antichi autori, furono a vicenda male interpretati dagli architetti che non conoscevano i poeti drammatici (*), e da' letterati che ignoravano l' architettura. Mai non fu data una spiegazione intelligibile di tutta la parte de' membri di tea-

(*) Se ne trova un esempio notabile nel preteso teatro antico del Palladio a Vicenza. Vero è però che, allor quando esso fu costruito, non era ancora stato scoperto Ercolano, e che i frammenti delle rovine degli antichi teatri sono difficili a comprendere per chi non ne vide alcuno nel suo intiero.

tro antichi che spettano alla disposizione della scena. Io credo d'avermene fatto chiare nozioni relativamente a parecchie tragedie, ma altre mi offrono ancora delle difficoltà. Soprattutto si dura fatica ad immaginarsi la rappresentazione delle commedie d'Aristofane. Pare che questo ingegnoso autore avesse idee ardite e maravigliose tanto sulla maniera di esporre agli occhi le sue opere, quanto relativamente alla loro stessa invenzione. La descrizione del teatro greco, data da Barthélemy, è assai avviluppata, e la pianta ch'egli vi unisce, è evidentemente difettosa. Quand'egli vuole render conto della rappresentazione di qualche opera in particolare, per esempio dell'*Antigone* o dell'*Ajace*, riesce alla fine a perdere la bussola. Gli schiarimenti ch'io darò a questo proposito, potranno in conseguenza non apparire superflui (*).

I teatri de' Greci erano intieramente scoperti. Gli spettacoli si davano del giorno e all'aria aperta. L'uso di riparare gli spettatori dal sole per mezzo di tende, è un trovato di lusso, probabilmente ignoto a' Greci, che s'introdusse più tardi fra' Romani. Questi teatri scoperti sembrano a noi male immaginati; ma i Greci non erano un popolo usato alla mollezza, nè dobbiamo dimenticare la dolcezza del loro clima. Se mai sopravveniva un temporale od un rovescio d'acqua, lo spettacolo era interrotto; e d'altra parte essi amavano meglio di sottomettersi a qualche incomodo passeggiero, che di turbare il puro e solenne splendore d'una festa religiosa, rinserrandosi in un oscuro edifizio (**). Assurdo ancor più grave

(*) Io vo in parte debitore di cotali schiarimenti alle spiegazioni d'un dotto architetto, il sig. Genelli di Berlino, autore d'alcune lettere ingegnose sopra Vitruvio. Noi abbiamo diligentemente confrontato parecchie tragedie greche colla descrizione di Vitruvio (come la intendevamo), e tenuto dietro col pensiero alla loro rappresentazione; io poi mi sono confermato in queste medesime idee vedendo i teatri d'Ercolano e di Pompeja.

(**) Gli Antichi si compiacevano nello sciegliere pe' loro teatri

sarebbe loro sembrato il chiudere la scena istessa, e imprigionare gli Dei e gli Eroi in una camera da non si poter mai bene illuminare. Questi giuochi scenici, destinati a raffermare in maestosa guisa l'opinione d'un'alleanza col cielo, si dovevano eseguire sotto il cielo medesimo, e nel cospetto degli Dei, di quegli Dei che, secondo l'espressione di Seneca, pensano che la lotta d'un uomo dabbene contro le sue passioni o contro l'avversità, è uno spettacolo degno di loro.

Alcuni Critici moderni hanno molto esagerato, almeno per riguardo alla tragedia ed all'antica commedia, gl'inconvenienti che risultavano per gli autori dalla necessità di collocare il luogo della scena nel dinanzi delle case, e troppo si sono allargati delle inverisimiglianze che derivavano da cosiffatta disposizione. I Greci vivevano, secondo l'uso attuale de' popoli meridionali molto più all'aria aperta, che noi; essi trattavano fuori tutti gli affari della vita, de' quali noi non ci occupiamo che dentro alle nostre case; in oltre la scena non si fingeva nella pubblica via, ma in una specie d'anticorte che perteneva all'edifizio; ivi era collocato l'altare ove sagrificavasi agli Dei Penati. Le donne greche che vivevano così ritirate, quelle ancora da marito avevano il diritto d'intervenirvi. Aggiungasi che, per mezzo dell'*enciclema*, si potevano lasciar penetrare gli sguardi degli spettatori nell'interno degli appartamenti, come tosto vedremo.

Ma la nostra attenzione dee quì soprattutto fissarsi sopra un sentimento particolare a' Greci, voglio dire il genere di spirito repubblicano, pel quale sembrava loro che una sorta di pubblicità comunicasse un carattere grave e solenne ad ogni importante a-

---

i siti più ameni. Il teatro di Taurominio (oggidì Taormina in Sicilia), di cui veggonsi ancora le rovine, era divisato, come nota Munter, in guisa che si godea della veduta dell'Etna di là dal fondo della scena.

zione. Ecco ciò che indica la presenza del Coro, che fu tenuta, allorchè la favola sembra esigere il segreto, per una sconvenienza biasimevole.

I teatri degli Antichi, in confronto de' nostri, erano disegnati sopra una scala colossale. Bisognava che quei teatri potessero contenere a un tratto tutti i cittadini e i forestieri che venivano in folla per assistere alle feste; e senza dubbio volevasi eziandio accrescere la maestà dello spettacolo, non lo mostrando che ad una ragguardevole distanza. Le sedie degli spettatori consistevano in gradini che s'andavano sempre più innalzando in proporzione che s'allontanavano dal semicircolo dell' orchestra; e si compensava con grand' arte la diminuzione de' differenti generi d'effetti, prodotta dalla lontananza, dando agli attori certe maschere costruite di sorte da rinforzare la voce, e aggrandendo la loro statura col coturno. Vitruvio fa pur menzione di non so che vasi sonori distribuiti in differenti parti dell' edifizio; ma i commentatori non vanno d'accordo per questo proposito. In generale non è da recare in dubbio che i teatri degli Antichi fossero costruiti sopra eccellenti principj d'acustica.

Il gradino più basso dell' anfiteatro era collocato dirimpetto alla scena ed al medesimo livello. L'orchestra, in forma di semicircolo, e profondamente situata di sotto a quest' ultimo gradino, aveva una destinazione particolare, e non conteneva spettatori. Vero è che il simigliante non si praticò da' Romani; ma la disposizione del loro teatro non è ciò che adesso ne occupa.

La scena consisteva primieramente in un palco che si estendeva dall' un fianco del teatro all' altro, ed era poco lungo per rispetto alla sua larghezza. Questo è ciò che si chiamava *logeum*, e in latino *pulpitum*. Gli attori principali ne occupavano ordinariamente il mezzo. Di più, dietro al luogo ov' essi stavano, la scena presentava un fondo, di forma quadrangolare, ma sempre più largo che lungo, e che

si chiamava il *proscenio*. Il restante del *logeum*, a destra e a sinistra della scena, era terminato, dalla parte degli spettatori, da una sponda in pendìo che discendea verso l'orchestra, e più lungi da un muro tutto unito, o semplicemente decorato dall'architettura, il quale si portava infino all'altezza de' gradini più lontani dell'anfiteatro.

Le decorazioni erano disposte in modo che l'oggetto il quale doveva principalmente tirare a sè gli sguardi e parere il più vicino, ne occupava il mezzo, laddove le prospettive lontane erano praticate dai due lati; il che è l'opposto del nostro uso ordinario. Si osservavano certe regole fisse a questo proposito; a sinistra era rappresentata la città a cui apparteneva il palazzo, il tempio o l'edificio qualunque del mezzo della scena; a destra la campagna, gli alberi, i monti, le sponde del mare. Le decorazioni laterali erano alzate contro alcune armadure a tre facce, che giravano sur un perno, e in questa maniera si eseguivano le mutazioni di scena (*).

È verisimile che nel fondo del teatro si collocassero molti oggetti reali che noi siamo usi d'imitare colla pittura. Quando la scena rappresentava la facciata d'un tempio o d'un palagio, si erigeva d'ordinario sul proscenio un'ara, ch'era per diversi rispetti richiesta dalla più parte delle antiche tragedie. Le decorazioni imitavano per lo più de' pezzi d'architettura; ma talora offrivano eziandio vere dipinture di paesi. Nel *Prometeo*, esempligrazia, esse rappresentavano il Caucaso; nel *Filottete*, l'isola deserta di Lenno con tutte le sue rupi ed una gran-

(*) Secondo un'osservazione fatta da Servio sopra Virgilio, pare che queste mutazioni si eseguissero, ora facendo girare, ed ora tirando fuori o dentro le decorazioni. Il primo mezzo era praticato pe' lati, e l'altro pel fondo della scena. La parete del mezzo, si poteva ancora aprire, e le due metà, scomparendo da ciascun lato, scoprivano agli occhi de' circostanti una nuova prospettiva. Era però raro che si cangiassero a una volta tutte le decorazioni.

de caverna. Si può conchiudere da un passo di Platone che i Greci erano molto più abili nell'arte delle illusioni della prospettiva teatrale, che non si volle conceder loro argomentando dietro ad alcuni paesetti assai cattivi scoperti ad Ercolano.

Ci avea nel fondo della scena un grande ingresso, e due piccoli immediatamente di fianco. Si è da taluni asserito che fosse facile a giudicare, dal modo con cui entrava un attore, dell' importanza della sua parte, giacchè i principali personaggi erano i soli che arrivassero dalla porta di mezzo. Ciò è vero in generale; ma l' orditura delle opere poteva talora richiedere altrimenti. Allorchè il mezzo della scena rappresentava un palazzo abitato dalla famiglia reale, i Principi e le Principesse dovevano di fatto entrare sul teatro dalla gran porta di questo palazzo, e i personaggi subalterni dalle porte piccole che spettavano a edifizj meno apparenti. Si erano ancora praticati due altri ingressi i quali non dinotavano alcuna distinzione fra le parti, ma solamente indicavano il luogo, donde si facea ragione che l' attore ritornasse. L' una era all' estremità del *logeum*, per quelli che arrivavano dalla città rappresentata nella decorazione laterale; l' altra all' estremità opposta nell' orchestra, per quelli che ritornavano da un viaggio, i quali salivano allora la scala che conduceva dall' orchestra al *logeum*. I pricipali personaggi potevano dunque esser qualche volta costretti a servirsi di questi ingressi sul dinanzi. La loro situazione ci spiega in che modo supponevasi negli antichi drammi che gli attori collocati nel mezzo della scena vedessero arrivare un nuovo personaggio molto tempo prima ch' egli si avvicinasse loro.

Sotto i gradini dell' anfiteatro era ancora una scala, che si chiamava la scala di Caronte, perchè destinata all'ombre de'morti. Gli attori, che sostenevano queste sorte di parti, arrivavano di là fin nell'orchestra, e si conducevano poscia sul teatro, che non erano veduti dagli spettatori. L' estrema sponda del

logeum doveva alle volte rappresentare la riva del mare. In generale i Greci procacciavano di mettere a profitto, per la rappresentazione de' loro drammi, gli oggetti naturali che trovavansi fuor de'limiti della scena, e facevano far loro anche una parte, qualora era possibile; quindi non dubito che nelle *Eumenidi* gli spettatori non si sentissero apostrofare due volte, sotto il nome di popolo radunato; la prima quando la Pitia eccita i Greci a interrogare l'oracolo, e l'altra quando Pallade fa loro imporre silenzio dall'araldo nel momento che debb' essère pronunziata la sentenza. Le invocazioni al cielo erano fuor di dubbio indirizzate al cielo stesso; ed allorchè Elettra, comparendo per la prima volta sulla scena, grida

O sacra Luce! e tu Aere, ugualmente
Sparso su tutto il mondo!

forse volgeasi veramente inverso il Sole. Questi mezzi sono alle volte di prodigioso effetto. I Critici moderni biasimerebbono, senza dubbio, la mescolanza degli oggetti imitati, con gli oggetti reali, adducendo che ciò nuoce all' illusione; ma s' ingannerebbero grandemente sulla natura dell' illusione che le arti debbono cercar di produrre. Se si volesse che un quadro illudesse realmente, cioè a dire che gli occhi lo prendessero in effetto per la realtà ch' esso rappresenta, bisognerebbe che non se ne vedessero i confini; la cornice che lo circonda, lo fa subito riconoscere per un quadro: ora è impossibile che non ci sia negli ornamenti della bocca del palco una sorta di cornice in architettura analoga a quella di cui parlavamo. Mette adunque più conto rinunziare ad una illusione imperfetta e uscire senza dissimulazione dal circuito delle scene, allorchè se non altro vi si trova qualche vantaggio. Il principio generale dei Greci, in questo proposito, era l' esigere che non si offrissero a' loro occhi se non oggetti reali o perfet-

tamente imitati; e qualora ciò non era possibile, si contentavano di semplici indicazioni simboliche.

Le macchine destinate a tenere gli Dei sospesi in aria, od a levar gli uomini dalla terra, erano nascoste dietro ai muri dei due lati della scena. Eschilo ne facea fin da' suoi tempi grand' uso. Vedevasi, nel *Prometeo*, non pure il vecchio Oceano spaziar per l'aria, montato sopra un grifone, ma eziandio tutto il coro delle Oceanine, composto per lo meno di quindici ninfe, attraversare il cielo in un carro alato. La terra poteva pure aprirsi e inghiottire gli attori; s'imitavano i fulmini, i tuoni, il rovinìo o l'incendio delle case, e si cercava in più maniere di colpire i sensi.

Era facile rialzare per mezzo d'un ponte la parete del fondo del teatro, quando s'avea bisogno di rappresentare un edifizio molto alto od una torre donde si scoprisse da lungi il paese. Quanto all'interno d'un appartamento, poteva questo essere veduto dagli spettatori per mezzo dell'*enciclema*, ch'era una macchina coperta, di forma semicircolare, ad uso d'imitare il seno d'una camera. Questa macchina veniva portava dietro il grande ingresso del mezzo della scena che lasciavasi allora aperto. L'*enciclema* era soprattutto impiegato pe'grandi *colpi di scena*, siccome vediamo in molte opere antiche.

L'uso d'una cortina, per chiudere il dinanzi della scena, era conosciuto dagli Antichi. Pare, da una descrizione d'Ovidio, che la tela fosse fermata alla parte inferiore del teatro, donde si tirava in alto. Gli autori greci ne fanno pure menzione, e lo stesso nome latino di una tale cortina, *aulæum*, è tolto dal greco. Io non credo però che se ne sia fatto uso d'ogni tempo sul teatro d'Atene. Le tragedie d'Eschilo e di Sofocle ci fanno chiari che la scena era vôta al principio ed alla fine dello spettacolo, poichè non vi si fa menzione d'apparecchio veruno che fosse necessario di nascondere. Nella maggior parte delle tragedie d'Euripide all'incontro e for-

s'anche nell' *Edipo Re*, la scena, fin dal principio, è per dir così popolata di numerosi gruppi, che sicuramente non s'erano formati sotto gli occhi degli spettatori. È facile il comprendere che non v'era se non il proscenio che potesse essere chiuso da una cortina; la grande estensione del *logeum* avrebbe renduta questa disposizione impraticabile e superflua.

Il Coro aveva il suo ingresso particolare nel fondo dell' orchestra, dove stava d'ordinario ed eseguiva le sue danze solenni, accompagnate dal canto. Sul dinanzi dell' orchestra e dirimpetto al mezzo della scena era collocata la *thymele*, che così chiamavasi un rialto in forma d'ara con iscaglioni, la cui sommità arrivava all' altezza del teatro. Il Coro si raccoglieva sopra questi scaglioni allorchè non cantava, e stava guardando l'azione, come vi s'interessasse. Il corifeo teneva allora la parte più elevata della *thymele* per esplorare ciò che succedeva sopra tutta l'estensione della scena, e per pigliare la parola quando n'era bisogno. Il Coro, è vero, intonava i suoi canti in comune; ma quando entrava nel dialogo, un solo attore parlava per tutti gli altri, e si stabiliva una serie di alterne risposte fra esso e i personaggi del dramma. La *thymele* era collocata esattamente nel mezzo dell' edificio; tutte le dimensioni del teatro erano prese da questo punto, e intorno a questo centro comune era disegnato il semicircolo dell' anfiteatro. Il Coro ch'era reputato il rappresentante ideale degli spettatori, non era stato senza cagione situato nel luogo ove mettevano capo tutti i raggi che partivano dai loro differenti sedili.

Quanto a ciò che riguarda all' arte del Commediante, essa era, appresso gli Antichi, d'un genere assolutamente ideale e ritmico; ed è quindi sotto questo doppio aspetto che dobbiamo noi considerarla. Lo sceneggiare degli attori era ideale, in quanto che tendeva costantemente verso il più alto grado di dignità e di grazia; era ritmico, in quanto i movimenti della persona e le inflessioni della voce erano

più solennemente misurati sul teatro, che nella vita reale. In quella guisa che, nelle arti che rappresentano le forme, i Greci partivano prima da un' idea affatto universale, le davano poscia differenti caratteri, ma sempre generali, e non la vestivano che a poco a poco dell' animato incanto della vita, tantochè la rappresentazione dell' individuo era sempre l' ultimo grado a cui pervenissero; così pure, nella imitazione teatrale, solevano essi partire dalle idee universali della grandezza eroica, della dignità soprannaturale e della bellezza ideale, passar quindi alla dipintura de' caratteri, e terminare con quella delle passioni. E' sagrificavano sempre, dov' era necessario, la qualità inferiore a quella che tenevano per più elevata, e meno sarebbe loro doluta la perdita d' una gradazione di vivacità nella rappresentazione, che quella d' una gradazione di bellezza; le loro idee erano per questo rispetto ben differenti dalle nostre: non solamente esse spiegano l' uso delle maschere di cui ci facciamo noi sì grande maraviglia, ma provano che un tale uso doveva essere ai loro occhi indispensabile. Lungi dal credere di perdervi qualche cosa, essi avrebbero anzi riguardato come una spiacevole necessità, od ancora come una vera profanazione, il far comparire Apollo od Ercole sotto le sembianze, sovente ignobili, e sempre troppo individuali, d' un Commediante. L'attore più esercitato nel giuoco della fisonomia perviene egli mai a cambiare il carattere de' suoi lineamenti? E questo carattere, col dare la sua tinta particolare a tutte le passioni, non ha egli sulla loro istessa imitazione una svantaggiosa influenza? Non è mestieri ricorrere ad una supposizione al tutto gratuita (*), ed immaginare che gli attori mutassero maschera fra le diverse scene, a fine di comparire con un vol-

(*) Dico supposizione, tuttochè Barthélemy, nell' *Anacarsi*, tenga questa cosa per avverata; ma egli non ne adduce prove, ed io non posso trovarne alcuna.

to ora tristo ed ora lieto. Una simile spiegazione sarebbe ancora insufficiente, perocchè la fisonomia non dee conservare la medesima espressione durante tutta una scena. Bisognerebbe dunque risolversi in un' idea ancor più ridicola, credere cioè che le maschere fossero composte di due metà differenti, e che gli attori mostrassero, secondo l' occasione, tristezza o gioja agli spettatori, volgendosi ora dall' un canto, ed ora dall' altro (*). Non accade confutare un simile assurdo. Molti mezzi restavano ancora ai Commedianti d' esprimere le passioni; avevano i gesti, le attitudini, le inflessioni della voce, gli stessi sguardi. Allorchè s' insiste sulla perdita del giuoco della fisonomia, si pone continuamente in obblio che la grande lontananza lo avrebbe tolto agli occhi degli spettatori.

La quistione non è già di sapere se l' uso delle ma-

(*) Voltaire di fatto giunse fino a questo segno nel trattato sulla tragedia degli Antichi e de' Moderni ch' egli pose in fronte alla sua *Semiramide*. Egli cerca di confondere gli ammiratori della tragedia antica, e quindi si piglia diletto d' ingrossare il numero delle pretese inconvenienze del teatro greco. Ecco fra le altre una di quelle ch'egli produce in mezzo. « Nessuna nazione, dice » egli, (tranne i Greci) fa comparire i suoi attori sovra una spe» cie di trampoli, col volto coperto d' una maschera ch' esprime » il dolore dall' una parte, e la gioja dall' altra. » Dopo la più scrupolosa indagine sulle testimonianze che avevano potuto recarlo a fondare questa incredibile asserzione, non ho trovato che un passo in Quintiliano, lib. XI, cap. 3, ed un' allusione molto più vaga ancora in Platonio. Questi due passi si riferiscono alla nuova commedia greca, e indicano solamente che, in certe parti, le maschere avevano de' sopraccigli ineguali. Riparlerò di questa circostanza quando si tratterà della nuova commedia greca: ma Voltaire non può a verun partito essere scusato, perocchè, facendo menzione del coturno, egli pone fuor di dubbio che non avesse in animo di parlare della tragedia. D' altra parte sarebbe difficile che il suo errore avesse una fonte così dotta. In generale è opera perduta con Voltaire il voler seguire la traccia delle sue inesattezze; tutta questa descrizione della tragedia greca, e quella del coturno in particolare, è degna dello stesso antiquario che si vantò (in un trattato sulla tragedia, annesso al *Bruto*) d' aver fatto comparire sulla scena il senato romano in manti rossi.

schere sia un ostacolo al più alto grado di perfezionamento nell' arte del Commediante, ciò che in fatto potrebbe ben essere. Cicerone, è vero parla dell' espressione, della grazia, e della finezza dello sceneggiare di Roscio ne' medesimi termini di cui si servirebbe un moderno dilettante per esaltare il merito d' un Garrick o d' un Talma. Nondimeno io non mi voglio appoggiare all' esempio di questo famoso attore, poichè pare, da un altro passo dello scrittore medesimo, ch' egli cedesse al desiderio de' suoi concittadini recitando sovente senza maschera. Ho gran dubbio che siasi mai veduto un simile esempio sul teatro greco. Cicerone ne insegna altresì che gli attori del suo tempo si sottomettevano ad esercizj talmente penosi per acquistare una voce perfettamente pura e pieghevole (non si tratta qui della voce del canto), che nulla di somigliante esiger si potrebbe da' nostri Comici moderni, nè pure da' Comici francesi, i quali fanno studi assai più regolari che i nostri. L' arte de' gesti espressivi era coltivata separatamente appresso i Greci nelle danze pantomimiche, ov' era stata portata ad un grado di perfezione di cui non abbiamo forse idea.

L' essenziale, nella tragedia greca, era l' unità d' impressione; tutte le arti accessorie erano sottomesse all' effetto generale; e il complesso doveva essere animato d' un medesimo spirito. In conseguenza di questo principio, non era solamente la composizione del dramma che dipendeva dal poeta; ma egli determinava ancora l' accompagnamento musicale, le decorazioni della scena, e tutta la rappresentazione teatrale. L' attore non era che uno strumento passivo; il suo merito consisteva nell' esattezza con cui sosteneva la sua parte, e non già nello sfoggio dei suoi talenti particolari.

Siccome l' uso della scrittura non era allora così generalmente diffuso come oggigiorno, l' autore, quasi sempre Musico anch' egli e Commediante, si trovava costretto di ripetere più volte ad alta voce

agli attori le parti ch' e' dovevano eseguire, e d' esercitare altresì il Coro; il che si chiamava *insegnare un' opera*.

Si può di leggieri convenire che l' arte della declamazione è divenuta più difficile da che s' impone all' attore l' obbligo di cambiare il suo individuo, senza permettergli di nasconderlo; ma la difficoltà superata non è mai, nell' arti, un merito a cui debba esser lecito di sacrificare quel solo che ne interessa, la bellezza e la nobiltà dell'imitazione. Nell'istesso modo che i lineamenti degli attori prendevano, per mezzo delle maschere, un carattere più scolpito, e che la loro voce era rinforzata da un particolare meccanismo, anche la loro statura s' innalzava di sopra l' ordinario, mediante l' uso del coturno: è questo il nome che si dava ad una unione di numerose suola interposte sotto i sandali, come si può ancora vedere nelle antiche figure di Melpomene. Per simili motivi, i soli uomini rappresentavano tutte le parti sugli antichi teatri: non si trovava che le donne avessero assai di forza nella voce, nè d' ardire nel portamento, per dare alle eroine di tragedia tutta l'energia che da esse si esigeva.

Non si può concepire un' idea abbastanza alta del bell' effetto delle maschere (*), nè del complesso a

(*) Si può giudicarne dalle imitazioni in marmo che ci sono pervenute; sono esse ugualmente belle e variate. Egli è certo che ci aveva una gran diversità nelle maschere, anche per la tragedia, poichè per la commedia è superfluo il dirlo. Il che è provato dalla quantità di termini dell' arte ch' offre la lingua greca per esprimere tutte le differenti gradazioni dell' età e del carattere nelle maschere. Veggasi l'*Onomasticon* di Giulio Polluce. Quello che non si può giudicare dal marmo, si è l'estrema sottigliezza che si era saputo dare alla materia ond' erano composte, non che la bellezza del colorito e l' esatta maniera con cui si adattavano alla testa. Il gran numero d' abili artisti in Atene, l' abbondanza e la perfezione delle opere che appartenevano alle arti del disegno, non ci lascia dubitare che ammirabile non fosse il lavoro di queste maschere.

Chi ha veduto a Roma le maschere di cera nello stil nobile, il

un tratto maestoso e pieno di grazie che offriva l' unione delle figure tragiche. Per rappresentarsi convenevolmente all' immaginazione queste cose, è uopo aver dinanzi allo spirito il grande stile della scultura antica. Le più belle statue greche, dotate di movimento e di vita, ne porgerebbero una evidente immagine dello spettacolo degli Antichi. Ma se la scultura si compiaceva nel rappresentare le forme del corpo nella loro naturale bellezza, l' imitazione teatrale doveva seguire un principio opposto, e, in quanto era possibile, inviluppparle. La pubblica decenza e la difficoltà di trovar nulla nel reale che potesse corrispondere alla nobiltà de' volti imitati, lo esigevano del pari. Le vesti permettevano l' uso di diversi mezzi ingegnosi per accrescere opportunamente la grossezza della persona, e procurare l' esatte proporzioni che le maschere ed il coturno avevano potuto alterare.

La grande larghezza del teatro e la sua poca lunghezza davano all' unione delle figure che vi si spiegavano sopra una medesima linea, la semplice e distinta disposizione del bassorilievo. Noi preferiamo di vedere sulla scena, al pari che ne' quadri, i gruppi pittoreschi, le cui figure ravvicinate si ricoprono in parte, e sembrano sfuggire in lontananza. Gli Antichi, per l' opposito, facevano sì poco conto dello scorcio, che anzi nella pittura lo evitavano. I gesti accompagnavano il ritmo e la declamazione, e si cercava di dar loro il più alto grado di nobiltà e di grazia. Affinchè l' illusione del teatro s' accordasse collo spirito della composizione poetica, vi doveva regnar della calma; tutto vi si doveva presentare in grandi masse,

cui uso si è di fresco introdotto durante il carnevale, può comprendere l' effetto di quelle degli Antichi. Queste maschere di cera abbracciano sovente tutta la testa; hanno, come apparisce nelle antiche imitazioni in marmo, delle aperture ampie quanto basta a lasciar vedere gli occhi; in somma sono fatte così perfettamente che, dal movimento in fuori, imitano la vita, e possono realmente ingannare ad una certa distanza.

e tutto offerir doveva agli sguardi una serie di momenti fissi, simili a quelli che coglie la scultura. Laonde gli attori dimoravano, senza dubbio, per alcuni istanti in certe attitudini notabili. Non bisogna però immaginarsi che i Greci si contentassero d'una pittura delle passioni priva di calore e di vita; essi avevano in tanto pregio l'energico sviluppo de'movimenti dell'anima, che sovente si trovano, nelle loro tragedie, intere linee consacrate a diverse espressioni inarticolate del dolore, che non hanno alcun suono analogo nelle nostre favelle moderne.

Leggesi in parecchie opere che la maniera di declamare degli Antichi doveva rendere il loro dialogo drammatico molto simile al nostro recitativo attuale. Una tale opinione non può fondarsi che sul gran numero d' intonazioni sonore e musicali che offre la lingua greca, di pari come la più parte degl' idiomi meridionali. Io non credo che la declamazione della tragedia presenti verun'altra relazione col recitativo; ella era sottomessa a un ritmo assai più determinato, e non aveva modulazioni così scientifiche.

Il medesimo si dica del paragone tante volte rimesso in campo fra l' Opera in musica e la tragedia antica; non se ne può immaginare alcuno di men giusto, e che mostri minor cognizione dello spirito dell' Antichità (*). La danza e la musica de'Greci non avevano quasi niente di comune colle arti cui diamo oggidì gli stessi nomi. Che si direbbe al presente di un genere di musica semplicissimo, il quale non facesse che indicare la misura de' versi? La poesia dominava assolutamente nella tragedia greca; tutto il resto non serviva che a farla apparire, e le dava la mano. Nell' Opera in musica, per contrario, la poesia non è che un accessorio, un mezzo di legare il tutto; ella scompare, per così dire, fra il suo corteggio. Il più gran merito d' un melodramma (2) è

(*) Lo stesso Barthélemy fa questo falso confronto in una nota del cap. 70 dell' *Anacarsi*.

d' offerire un poetico schizzo, i cui contorni vengono poi riempiuti e coloriti dalle altre arti. Questa anarchia de' piaceri, questa brillante lotta, ove la musica, la danza e la pittura profondono a gara i loro più seducenti prestigi, è l' essenza dell' Opera. Il guazzabuglio di mille confuse sensazioni è quello che ne forma la vaghezza e la magìa. Se si volesse avvicinar l' Opera al gusto antico, anche per un solo punto, per la semplicità del vestire, tutto l' incantesimo sarebbe tolto, tutta la stravaganza del resto non si potrebbe più sopportare. Gli abiti sfolgoranti e bizzarri, lo sfoggio dell' oro, le illuminazioni, gli strepiti d'ogni sorta ben si convengono all'Opera; la loro mercè, si comportano tante inverisimiglianze, e si permette agli eroi disperati d'andarsene dopo un gorgheggio, od in prolungando una cadenza: non sono essi veri uomini, ma una specie singolare di creature cantanti che vengono popolando questo paese di Fate; quindi non vi perdiamo gran fatto quando ci si dà un' Opera in una favella straniera. Poco badiamo alle parole, le quali d' altra parte si confondono col romore della musica; quello che ne importa, si è che la lingua sia sonora e armonica, e che offra molte vocali aperte e molte finali accentate pel recitativo. Si avrebbe certamente il torto di voler ricondurre l' Opera in musica alla severità della tragedia greca, ma gran torto parimente hanno coloro che le vogliono mettere a paragone.

Il canto del Coro, accompagnato da un solo flauto, e composto in generale d' intonazioni staccate, secondo il genere sillabico dell' antica musica greca, non copriva punto le parole. Le nostre vecchie canzoni nazionali in tutta la loro semplicità, i nostri antichi canti che ancora risonano sotto le volte delle nostre chiese, possono darci qualche idea della specie di solenne attrattiva che v' era unita. Noi dobbiamo credere che la musica non velasse in alcun modo la poesia, giacchè i Cori e i pezzi lirici in generale erano la parte più ornata della dizione. Questi sono

versi difficilissimi da comprendere per noi, e tali dovevano pur essere pe' contemporanei; quivi si trovano i più subitanei trapassi, le più inaspettate espressioni, le immagini e le allusioni più ardite. Come mai i poeti avrebbero allargata la mano in un' arte così squisita, s' ella fosse stata perduta alla rappresentazione? Lo sfoggio d' ornamenti senza scopo non era punto nel genere de' Greci.

Non c' è dubbio che nella versificazione delle loro tragedie regnasse una perfetta regolarità ed una eleganza fornita, ma non già una simetria dura e monotona: oltre ad una infinita varietà di strofe liriche, continuamente differenziate dal poeta, i Greci avevano ancora parecchi metri particolari: quello che si chiamava anapesto, per indicare il passaggio del dialogo al genere lirico; e due per lo stesso dialogo, l' uno de' quali molto più frequentato, il trimetro jambico, serviva all' espressione degli affetti temperati, e l'altro, il tetrametro trocaico, a quella dell' abbandono passionato. Bisognerebbe mettersi troppo addentro nell' arte della greca versificazione per dare un' idea più esatta della qualità e del significato di questi differenti metri; anzi io non ho fatto queste osservazioni se non per rispondere a coloro i quali non si rimangono di parlare della semplicità delle antiche tragedie. Questa semplicità esisteva, almeno appresso i due più antichi poeti, nella disposizione generale del disegno, ma la più ricca varietà di colorito poetico era impiegata nell' esecuzione. È facile comprendere che si esigeva dagli attori una scrupolosa esattezza nella declamazione de' versi, poichè la dilicatezza dell' orecchio greco era ferita da un errore di quantità, relativa ad una sola sillaba, anche nella prosa d' un oratore.

Ci occuperemo ora dell' essenza stessa della tragedia greca. In generale si va d' accordo che il genere della composizione, o piuttosto del modo di presentare il soggetto, ne era ideale. Non bisogna però da questo inferire che non vi si mostrassero che esseri

moralmente compiti. In un simile stato di perfezione, l'urto delle passioni, in cui si fonda l'interesse drammatico, non potrebbe mai esistere. Si attribuivano agli eroi tragici debolezze, errori, e spesso ancora delitti; ma ei avea nella totalità de' loro affetti e de' loro pensieri un certo che di più elevato che la realtà. A ciascun personaggio si dava tanto di dignità e di grandezza, quanto poteva permettere la parte ch' egli aveva nell' azione. Di più, il proprio della composizione ideale è di trasportare la finzione in una sfera superiore alla nostra. La poesia drammatica ci deve presentare il modello dell' uomo come sciolto dalla terra, deve liberarlo da quella catena che lo tiene quaggiù suggetto come uno schiavo dannato alla gleba. Ma in che modo ne verrà ella a capo? Non dovrà ella creare che una leggiera immagine che andrà aleggiando nel vano dell' aria? Le toglierà ella tutto ciò che dà alla materia solidità e consistenza? Questo pur troppo interviene le più volte, quand' uno si getta, nelle arti, alla ricerca esclusiva dell' ideale. Non si producono allora che ombre fuggevoli, che sfumate fantasime, le quali, prive degli elementi reali della natura e della vita, non possono produrre in noi alcuna durevole impressione. Era stato conceduto a' Greci d' unire l' ideale e il reale, o vero (lasciando da parte le denominazioni scolastiche) d' associare una grandezza soprannaturale a tutta la verità della natura. Lontani dal perdersi in imitazioni incerte e vacillanti, collocavano la statua dell' uomo sulla base eterna e inconcussa della libertà morale. Simile al suo modello, e composta, al pari di esso, d' elementi terrestri, ella era raffermata dal suo proprio peso, e la sua massa grave e maestosa accresceva la sua solidità.

La libertà morale e la fatalità sono le idee dominanti dell' antica tragedia. Sono esse i poli opposti di questo mondo ideale, e mediante il loro mutuo contrasto si manifestano a' nostri occhi. Il libero arbitrio dell' anima, attestato da un invincibile senti-

mento, è la gloria dell'uomo e l'unica sua proprietà. Quanto più gli Antichi gli attribuivano d'energia, tanto più la terribile possanza contro cui esso viene così spesso a rintuzzarsi, acquistava di grandezza. Fino a tanto che l'avvenimento era indeciso, fino a tanto che l'uomo lottava ancora, egli non credeva d'essere alle prese se non colla forza esterna e materiale; forza accidentale, variabile, sopra cui il suo coraggio riportò molte vittorie; e allora soltanto riconosceva nel suo nimico l'irresistibile Destino, quando egli era stato necessitato a succumbere. Di fatto non è il presente, onde l'uomo crede sempre di disporre, ma sono gli avvenimenti andati, questa indistruttibile catena, in cui l'umano volere ha avuto così poca parte, è l'irrevocabile passato, trasportato dall'immaginazione nell'avvenire, che diede l'idea del Destino. Gli Antichi vedevano nel Destino come una divinità tetra e implacabile, abitatrice d'una sfera inaccessibile e molto di sopra a quella degli Dei; perocchè gli Dei del paganesimo, semplici rappresentanti delle forze della natura, sebbene infinitamente superiori all'uomo, erano collocati al medesimo livello di esso in faccia a questa suprema potenza. Ciò determina il modo affatto differente ond'eglino appariscono in Omero e nelle greche tragedie. Appresso l'uno, gli Dei non si mostrano che accidentalmente, e non possono dare al poema epico alcuna bellezza più rilevata dell'incanto del maraviglioso. Nelle tragedie, al contrario, e' si presentano il più delle volte per ministri del Destino, o per organi intermedi de' suoi decreti; e se talora manifestano la loro divina natura usando il loro libero arbitrio, sono allora, al pari che l'uomo, costretti di combattere contro il Fato.

La pittura nobilitata dell'uomo e quella della sua lotta col Destino è dunque ciò che costituisce la tragedia nel senso in cui la prendevano gli Antichi. Noi siamo avvezzi a dare il nome di tragici a tutti gli avvenimenti terribili o sfortunati, ed è certo che le ca-

tastrofi sanguinose sono quelle che la tragedia ama soprattutto di ritrarre. Nondimeno un funesto scioglimento non è una condizione necessaria. Parecchie tragedie antiche, come le *Eumenidi*, il *Filottete*, e, per certo verso, l' *Edipo coloneo*, senza rammentare un gran numero di tragedie d' Euripide, finiscono con esito felice.

Perchè dunque la tragedia sceglie a preferenza gli oggetti atti ad inspirare spavento, e si combatte i nostri gusti e i nostri desiderj più naturali? Una tale quistione, sovente proposta e che per passo abbiamo già toccata, non fu mai interamente sciolta. Si è detto che il nostro piacere a questi terribili spettacoli derivava dal confronto del nostro stato tranquillo coll' agitazione e colle tempeste delle passioni. Ma se noi vivamente c' interessiamo per gli eroi d' una tragedia, dobbiamo dimenticarci del nostro proprio stato; ogni poco che ancora vi pensiamo, è segno che la nostra commozione è stata ben lieve, e che la tragedia non diede nel punto. Si è ancora asserito che noi ci compiacevamo nel por mente al buon effetto morale che produce in noi medesimi la vista di quella giustizia teatrale che alla fine ricompensa i buoni e punisce i malvagi; ma quelli i quali s' accorgessero ch' esempi così spaventevoli sono loro salutari, farebbero triste scoperte nel loro proprio cuore, e dovrebbero sentir l' umiliazione che scoraggia l' anima, piuttosto che il sentimento di dignità che la rileva. D' altra parte, questa esatta retribuzione non è indispensabile allo scioglimento d' una buona tragedia. Un poeta debbe osar di finire colla dipintura del dolore de' giusti e del felice successo de' malvagi, quand' egli ha saputo inspirarci i pensieri che fanno trovare nella coscienza e nella prospettiva d' un altro avvenire il ristabilimento dell' equilibrio. Tornerà dunque meglio il dire con Aristotile che la tragedia ha per iscopo di purgar le passioni per via del terrore e della pietà? Ma, in prima i commentatori non poterono mai andar d' accordo sul senso di que-

sta proposizione, e ricorsero alle spiegazioni più sforzate (3). Si può leggere quel che dice Lessing sopra questo oggetto nella sua Drammaturgia. Egli produce in mezzo una nuova interpretazione, e crede che Aristotile abbia voluto sottomettere la poesia all'esattezza del calcolo; ma le dimostrazioni matematiche non dànno luogo a veruna disputa, e questo genere d'evidenza non si può a niun partito applicare alla teorica delle belle arti. Supponendo tuttavolta che la tragedia potesse operare in noi una simile guarigione morale, sempre lo farebbe per via di affetti dolorosi, come il terrore e la pietà, resterebbe ancora da spiegare in qual modo la sua azione sopra di noi possa a un tratto essere accompagnata da piacere. Altri si contentarono d'asserire che ciò che ne attrae alle rappresentazioni tragiche, è il bisogno di violente scosse morali che ne tolgano alla scipidezza della nostra vita giornaliera: questo bisogno esiste, è vero, e l'ho già riconosciuto; quindi l'origine de' combattimenti di bestie feroci e di gladiatori appresso de' Romani; ma noi, molto meno indurati, noi, inclinati a più dolci affetti, brameremmo forse di veder discendere i Semidei e gli Eroi nella insanguinata arena per iscuotere i nostri organi collo spettacolo delle loro angosce?

No, non è nella vista del patimento ch'è riposto il segreto del piacere della tragedia; e non è pur questo che spiega l'avida curiosità con cui si poterono contemplare i terribili combattimenti del circo. Quivi si vedea far mostra di facoltà, come sono la destrezza, la forza e il coraggio, che s'accordano da vicino colle qualità morali dell'uomo, e levano altrui in ammirazione. Piacemi di far derivare da due fonti egualmente pure quella nascosta soddisfazione che si confonde insieme colla nostra pietà per gli strazianti dolori che dipigne una bella tragedia. Egli è il sentimento della dignità dell'umana natura che si ridesta alla vista di questi eroici modelli, od è la speranza di cogliere, per mezzo all'apparente

irregolarità del corso degli avvenimenti, la misteriosa traccia d' un ordine di cose più elevato che per avventura vi si svela. Queste due fonti di piacere vengono sovente ad unirsi.

Se dunque la poesia tragica non s' arretra davanti alle più terribili immagini, la ragione di ciò si trova nel suo scopo medesimo, cioè a dire nel contrasto ch'ella è destinata a presentarci. Altresì come una forza invisibile e immateriale non può manifestarsi e dare la misura di sè, fuorchè mediante la resistenza ch'ella oppone ad una possanza esterna e che cade sotto a' nostri sensi, altresì la libertà morale non si fa conoscere che per le sue vittorie sull' istinto fisico. Fin ch' ella non riceve dall' alto la chiamata alla pugna, si riposa inerte nel seno dell' uomo, e gli lascia adempiere in pace la vocazione della sua natura materiale. È dunque nello stato di guerra che si mostra la morale; e se lo scopo della tragedia è mai quello d' istruirci, la sua lezione altro non è che questa: l' anima non può attestare i suoi diritti alla natura divina, che disprezzando i suoi vincoli terreni, soffrendo tutti i dolori, e superando tutti gli ostacoli, qualora si tratta di sostenere i suoi più augusti privilegi (4).

Io rimando i miei lettori, per tutto ciò che riguarda a tale quistione, all' eccellente trattato di Kant sopra il Sublime. Solamente ci deve dolere che questo filosofo non abbia fatto un' applicazione più diretta delle sue idee alle tragedie antiche, le quali pare che fossero a lui poco note.

Ciò che distingue ancora essenzialmente la tragedia antica dalla nostra, si è il Coro. Bisogna riguardare il Coro come la personificazione de' pensieri morali che inspira l' azione, come l' organo de' sentimenti del poeta che parla egli stesso in nome di tutta l' umanità intera. Tale è l' idea generale che dobbiamo formarcene, se già non usciamo dal punto di vista poetico, il solo che di presente c' interessa. Questa idea, del resto, non contraddice alla destina-

zione più particolare che davasi alcuna volta al Coro: così, per esempio, esso era stato introdotto nelle feste di Bacco in occasione d' una circostanza locale; e sempre appresso de' Greci assumeva un carattere nazionale evidentissimo. Noi abbiamo già veduto che gli Ateniesi, per una conseguenza del loro spirito democratico, pensavano che qualunque importante azione dovesse avere una sorta di pubblicità. Anche allora quando trasportavano le loro finzioni ne' secoli eroici, ove il reggimento monarchico era stato in fiore, essi riconducevano gli Eroi al sistema repubblicano, con metterli in comunicazione sulla scena co' più vecchi del popolo, o con altri personaggi della medesima classe. Bisogna convenire che nulla era meno conforme a' costumi de' tempi eroici, quali c' insegna Omero a conoscerli; ma la poesia drammatica, confidando nel potere de' suoi partiti, trattava allora sì gli usi più antichi, come la mitologia, col sentimento della sua propria libertà.

In cotal guisa i poeti greci introducevano sulla scena il Coro, e lo collegavano colle loro finzioni, di sorta però da rinunziare, meno che fosse possibile, alla verisimiglianza. Volevasi che il Coro in ciascuna tragedia, qual che si fosse la parte particolare ch' ei vi facesse, fosse la prima cosa il rappresentante dello spirito nazionale, e quindi il difensore degl' interessi dell' umanità: in una parola, il Coro era lo spettatore ideale; egli moderava le impressioni eccessivamente violente o dolorose d' un'azione talvolta troppo vicina alla realtà, e, offerendo al vero spettatore il riflesso delle sue proprie commozioni, gliele tramandava addolcite dalla vaghezza d' una espressione lirica e armoniosa, e lo immergeva nella regione più tranquilla della contemplazione.

I Critici moderni non hanno mai saputo abbastanza che si fare del Coro; e ciò deve tanto meno recar meraviglia, quanto che lo stesso Aristotile non ci dà in questo proposito una soddisfacente spiegazione. Orazio ci dipigne assai meglio il Coro, quando ne fa

la voce universale che proclama le sante leggi della morale, che esprime la simpatia per le persone dabbene, che le istruisce e le consiglia, che dee vantar la giustizia, la moderazione, la frugalità, e cercar di ricondurre fra gli uomini tutte le virtù dell'età dell' oro. Alcuni autori de' nostri dì, senza pensare che il Coro non era collocato sul teatro, gli hanno assegnato l' ufficio d' impedire che la scena non restasse vôta; altra volta hanno semplicemente biasimato gli antichi poeti dell' aver caricato le loro tragedie di questa incomoda e superflua accompagnatura, e si sono lagnati della sconvenevolezza di trattare tante cose segrete in cospetto d' un sì gran numero di testimoni. Si è asserito ancora che la continua presenza del Coro serviva principalmente a dar cagione dell'unità di luogo, osservata nelle opere greche, poichè il poeta non avrebbe potuto cambiare il luogo della scena senza incominciarsi dallo scacciarne tutti questi personaggi; della qual cosa sarebbe stato uopo addurre il motivo. Finalmente si giunse a dare ad intendere che il Coro fosse stato conservato, pressochè per caso, dopo la prima origine della tragedia; e siccome era agevole il notare che, in Euripide, il più moderno de' poeti greci, esso non sostiene una parte necessaria al complesso della tragedia, e che non vi apparisce se non come un ornamento episodico, si volle cavarne che i Greci non avevano a fare che un passo di più nell' arte drammatica per liberarsene interamente. Noi potremmo ribattere tutte queste spiegazioni superficiali, con allegare un fatto istorico assai accreditato. Si è detto che Sofocle aveva scritto in prosa, per rispetto al Coro, a fine di confutare i principj manifestati da alcuni altri poeti del suo tempo. Questa sola opinione prova che non si credeva che quel gran Tragico fosse capace di stare ciecamente ad usi ricevuti, ma che si riconosceva in lui quello spirito filosofico che rende ragione a sè stesso de' suoi motivi.

Alcuni poeti moderni, ed anche poeti di primo or-

dine, hanno cercato, dopo il rinascimento dello studio dell' Antichità, d' introdurre il Coro nelle loro opere, ma senz' avere un' idea precisa, e, innanzi tratto, un' idea attiva della sua destinazione. Siccome la nostra danza e la nostra musica non sono fatte per esso, e d' altra parte non ci ha nei nostri teatri verun luogo che gli si possa assegnare, così il tentativo di farlo a noi comune non potrà mai, se non difficilmente, sortire effetto.

In generale, la tragedia greca nella sua forma originale sarà sempre una produzione esotica ne' climi nostri. Ella non potrà ottenere qualche apparenza di buon esito, che sui teatri consacrati agli esercizj preparatorj e ai dotti esperimenti de' poeti, sotto gli occhi d' un piccolo novero di dilettanti. Il soggetto fondamentale dell' antica tragedia, la vera mitologia greca, parrebbe così bizzarra alla maggior parte degli spettatori, come la forma stessa delle opere e la maniera colla quale erano esse rappresentate. Voler far entrare in questa estranea forma una materia che non può convenirle, come la istoria, non sarebbe che un tentativo inutile, in cui i più evidenti svantaggi non lascerebbero speranza alcuna di compenso.

Io chiamo la mitologia il suggetto, o sia la materia principale della tragedia greca. Ci furono in vero due tragedie istoriche, composte da greci autori, l' una *La presa di Mileto* di Frinico, e l' altra, che ancor possediamo, *I Persi* d' Eschilo. Ma queste due eccezioni in mezzo ad una moltitudine d' esempi contrarj giovano a confermare la regola, tanto più che esse appartengono ad un' epoca in cui l' arte tragica non era per ancora giunta alla sua piena maturità. È noto che gli Ateniesi condannarono Frinico all' ammenda per punirlo dell' averli troppo dolorosamente afflitti colla dipintura di calamità contemporanee, cui forse avrebbero potuto schivare. Questa sentenza è dura e iniqua, senza dubbio; ma nondimeno dimostra un giusto sentimento delle convenienze e

de' limiti dell' arte drammatica. L'idea che la calamità, di cui ci si presenta la dipintura, è reale e a noi vicina, turba ed agita la nostr' anima, e noi cessiamo d' essere capaci di quella calma contemplativa che sola permette di ricevere la pura impressione della poesia tragica.

Le favole eroiche, per contrario, si fanno vedere in lontananza e sotto la brillante ma incerta luce del maraviglioso. All'epoca più florida della tragedia greca, il soprannaturale aveva già il vantaggio d'essere, per dir così, l'oggetto della dubbiezza a un tempo e della fede: della fede, in quanto che esso si fondava sopra un grande complesso d'opinioni ricevute; della dubbiezza, in quanto che l'uomo non si può giammai trasportare con un interesse così immediato nell'ordine de' prodigi, come in ciò che ne offre l'immagine viva della nostra vita abituale. La mitologia greca era un tessuto di tradizioni locali e di ricordanze nazionali, egualmente riverite (come quelle che servivano di continuazione alla religione, e di principio all'istoria), e conservate vive nella mente del popolo da' monumenti e dalle pubbliche feste. Moltissimi poeti epici o mitologici avevano già maneggiato questi argomenti e gli avevano anticipatamente preparati per la scena, tantochè gli autori tragici non ebbero, se così possiamo esprimerci, che ad innestare la loro poesia sopra altra poesia. Tutte le condizioni più sovranamente favorevoli alla dignità, alla grandezza delle finzioni, alla facilità di tenere in distanza le piccole idee accessorie, erano state adunque accordate a' poeti, e i più rari talenti si unirono alle più felici circostanze. Una favolosa leggenda aveva tutto nobilitato in quelle stirpi discese di Numi, composte di Eroi, e già da molto tempo involate agli sguardi degli uomini. Gli esseri prodigiosi, de' quali ella consecrava la memoria, apparivano dotati d'una forza soprannaturale; ma, non che facessero prova d'una saggezza e d'una virtù perfetta, si presentavano con passioni violente e indomabili. Era quello un tempo d'effervescenza e

di ferocia; la cultura sociale non aveva ancora dissodata la terra, e i rigogliosi rampolli di produzioni e nocive e benefiche annunziavano la forza creatrice d' una natura giovane e feconda. Ella poteva dare al mondo mostri crudeli e selvaggi, ma senza mai far segno di quella inclinazione alla corruttela che si sviluppa ne' secoli dove invecchiarono le leggi, e che ci riempie di fastidio e d' orrore. I delitti della Favola sono, per così dire, al di su della giurisdizione umana, e unicamente soggetti al tribunale del Cielo.

Si è creduto che i Greci, in qualità di zelanti repubblicani, pigliassero particolar diletto a veder rappresentare le sanguinose catastrofi che avevano cagionata la caduta de' loro antichi Re, e ci si vorrebbe far tenere la loro tragedia per una satira della costituzione monarchica. Una simile intenzione non sarebbe stata, appreso i poeti, che una vista politica affatto incompatibile col genere d' interesse ch' e' studiavano evidentemente d' eccitare; e l' effetto delle loro tragedie sarebbe stato sempre contrario al loro fine. In oltre, la più parte di queste antiche schiatte di Re, i quali, per una lunga concatenazione di delitti e di vendette reciproche, hanno somministrato alla tragedia i soggetti de' suoi più terribili quadri, come la schiatta de' Pelopidi a Micene, e de' Labdacidi a Tebe, non erano d'origine ateniese; ed è soprattutto agli Ateniesi ch' erano consecrate queste rappresentazioni teatrali. Non vediamo giammai che i poeti si sieno gettati a rendere odiosi sulla scena gli antichi Re della lor patria; per l'opposto, essi presentavano alla pubblica venerazione Teseo, capo degli eroi del loro paese, qual modello di giustizia e di moderazione, qual protettore degli oppressi, ed anzi qual fondatore della libertà generale; era una delle loro favorite lusinghe verso il popolo, il mostrare quanto mai Atene, infin da' tempi favolosi, per equità, per umanità e per influenza al di fuori, era, di comune assentimento, superiore a tutte l' altre città greche.

La grande rivoluzione che mutò i regni indipendenti de' primi secoli della Grecia in una confederazione di piccoli Stati liberi, aveva aperto un abisso fra i tempi eroici e i secoli più inciviliti, e la sola genealogia di alquante famiglie ancora sussistenti varcava questo intervallo. La lontananza che ne conseguiva, dava una grandezza ideale alla statura dei tragici eroi, perocchè le cose umane non si lasciano considerare da vicino senza perdere il loro effetto sulla immaginazione. Non si poteva applicare all'epoca ancor selvaggia in cui vivevano questi esseri straordinarj, la regola circoscritta de' costumi cittadineschi e domestici, e l'immaginazione era forzata di rimontare verso lo stato primitivo della società. Prima che ci fossero costituzioni, prima che le idee che le fondano, si fossero sviluppate, i dominatori d'un mondo non ancora ordinato seguivano le leggi ch'egli imponevano a sè stessi, ed un energico volere aveva uno spazio immenso per esercitarsi: laonde si vedevano, in que' regni ereditarj, esempi più vivi delle rapide vicende della sorte, che non a' tempi di politica eguaglianza che loro successero; e anche per questo rispetto, il grado elevato degli eroi della Favola era, se non essenziale, almeno singolarmente favorevole alla poesia tragica. Non è già, siccome vollero sovente i Moderni, che la sorte di questi uomini ch' esercitano la loro influenza sopra tutto un popolo, sia di per sè abbastanza importante per interessarci; nè che l'elevatezza de' sentimenti debba assumere gli attributi d'una dignità esteriore per imporre il rispetto. I Tragici greci non ci dipingono mai la rovina delle stirpi reali nelle sue relazioni collo stato de' popoli; essi ci mostrano sempre l'uomo nel re, e, non che ci presentino la porpora ch' egli ha indosso, qual distintivo che lo separa da' suoi simili, ma ci lasciano vedere, di sotto a questo splendido velo, tutte le ferite d'un cuore lacerato. Non è la pompa del trono, è il complesso de' costumi degli eroi che ricerca la tragedia. Si può

trarne giudizio dalle opere degli autori de'nostri dì, i quali hanno collocata la scena nel palagio de' re europei. Essi non hanno dovuto ritrarre dal naturale, poichè non ci ha nulla di meno acconcio ai quadri della tragedia, che una Corte moderna e la vita che vi si mena. Allorchè dunque essi non dipingono a caso i costumi arbitrarj d' una reggia ideale, cadono nell'incomodo dell' *etichetta*; incomodo ancor più funesto al talento di commuovere e di caratterizzare, che l' angustia imposta dal breve circolo delle relazioni civili.

La mitologia non sembra offerire che uno scarso numero di soggetti così favorevoli alla tragedia, come la funesta istoria degli Atridi. Trascorrendo i nomi delle opere teatrali antiche che sono andate perdute, si dura fatica a comprendere come mai la maggior parte delle favole mitologiche, nella guisa che noi le conosciamo, abbiano potuto adempiere le condizioni richieste da una composizione tragica. Vero è che le varianti, fra le tradizioni de' fatti medesimi, offrivano a' poeti di che scegliere in gran copia, e che in mezzo di questa vacillazione d' idee, era loro talmente facile di cambiare ancora, a loro senno, le circostanze degli avvenimenti, che nessuno d'essi non si credeva pure obbligato d' adottare nelle sue diverse opere le medesime supposizioni; ma bisogna soprattutto spiegare questa prodigiosa fecondità della mitologia per mezzo della legge generale che vediamo regnare appresso de' Greci in tutta la storia dell' arti. Ciascun genere principale doveva assimilare alla sua propria essenza i diversi elementi che gli erano offerti; quindi l' epopeja sviluppava le favole eroiche con quella posatezza e con quella splendida facilità che la contraddistinguono, e la tragedia dava loro quell' energia, quella gravità, quel rapido e serrato andamento che le sono necessarj. I soggetti mitologici venivano, per dir così, rifusi dai diversi poeti; e ciò che in questa immensa varietà non parea degno della poesia tragi-

ca, serviva a formar certe operette teatrali, d' un genere ideale insieme e faceto, chiamate drammi satirici.

Procurerò di rendere più sensibile il complesso di queste idee intorno alla tragedia greca, per mezzo d' un confronto cavato dalla scultura, dove si vedrà forse qualche cosa di più che un semplice giuoco dell' immaginazione. L' antica epopeja sembra nella poesia dar l' idea del bassorilievo, e la tragedia quella del gruppo isolato. La finzione d' Omero è una produzione della mitologia, e non se ne scosta mai del tutto, in quella guisa che le figure del bassorilievo non si distaccano interamente dal fondo che le sostiene. Queste figure non rilevano che imperfettamente e la loro rotondità è appena indicata, siccome nell' epopeja tutto è presentato in distanza e trasferito nel passato. Nel bassorilievo le figure appariscono soprattutto di profilo, siccome nel poema d' Omero gli eroi sono caratterizzati co' più semplici colpi. Nell' uno e nell' altro gli oggetti si tengono dietro senz' aggrupparsi, e par che s' avanzino successivamente. Si è spesso osservato che l' Iliade non forma un tutto esattamente circoscritto, ma che lascia per mezzo scorgere all'immaginazione le scene che dovettero seguire o preceder quelle ch' essa ha descritte. Medesimamente il bassorilievo non ha limiti precisi, e potrebb' essere continuato in due opposte direzioni; quindi gli antichi lo consecravano soprattutto ad imitazioni che si possono estendere indefinitamente, come le rappresentazioni di danze, di combattimenti, di sagrifizj, e lo adoperavano nelle superficie convesse, come sui vasi e sui fregi di rotonda, ove la curvezza ci toglie le due estremità, ed ove in proporzione che vi giriamo intorno, vediamo apparire un nuovo oggetto, mentre che un altro fugge il nostro guardo. Or sembra che si provi un effetto simile progredendo nella lettura de' canti d' Omero; il nostro spirito si fissa in ciò che gli è presentato nell' istante medesimo, e lascia di mano in mano dileguarsi tutti gli oggetti più lontani.

Nel gruppo staccato e nella tragedia, per lo contrario, la scultura e la poesia ci offrono un tutto completo e rinchiuso ne' suoi proprj confini. Per separarlo dalla natura reale, ciascheduna colloca il suo lavoro sopra una base elevata, e, per così dire, sopra un terreno ideale; la qual base lo preserva da qualunque confronto accidentale, e fissa i nostri sguardi sulle figure che sole debbono occuparli. Nel gruppo isolato, le forme, compiutamente ritonde sono espresse per mezzo del lavoro più squisito, e nondimeno la scultura ha sdegnata l' illusione de' colori; ella vuole ànnunziarci per via della materia pura e inalterabile ond' ella si serve che non ci presenta già l' immagine d' una vita passeggiera, ma quella d' una creazione eterna e incorruttibile.

La bellezza è il fine della scultura; e il riposo, essendo lo stato più favorevole alla bellezza, conviene alle figure isolate: l' azione all' incontro, forma il nodo del gruppo e serve a spiegarlo. Il gruppo adunque che presenta a'nostr' occhi la bellezza e il movimento, deve in sè unire e l' uno e l' altra nel più alto grado. Ciò avviene quando l' artista trova il modo di temperare l' espressione de' violenti dolori del corpo o dell' anima per via di quella del coraggio, della dignità, o della grazia, di sorte che la più commovente verità nell' affetto non alteri la nobile regolarità de' lineamenti. Il motto di Winkelmann a questo proposito è ingegnosissimo. « L' espressione, » dic' egli, fu impiegata per supplire in qualche maniera alla bellezza; poichè appresso gli Antichi la » bellezza era la giusta bilancia (o sia *misura*) del» l' espressione (*). »

Ciò fa sì che i gruppi della Niobe e del Laocoonte sono capolavori inimitabili, l' uno nello stile grave e sublime, l' altro nello stile nobile e grazioso. Il paragone coll' antica tragedia si presenta qui tanto più

(*) Histoire de l' Art chez les Anciens par *Winckelmann*, traduite de l' allemand, liv. IV, chap. III, pag. 416.

naturalmente, quanto che sappiamo ch' Eschilo e Sofocle composero ciascuno una tragedia sulla favola di Niobe, e che quella di Laocoonte ne somministrò una a Sofocle. Si veggono nel Laocoonte i violenti sforzi del dolore corporale e quelli dell' anima che vuol resistergli, mantenuti in un maraviglioso equilibrio. I fanciullini, oggetti della nostra tenera pietà anzichè della nostra ammirazione, implorando il soccorso del loro padre, c' invitano a rivolgere verso lui i nostri guardi, intanto che lo stesso Laocoonte, cogli occhi alzati al Cielo, sembra che cerchi gli Dei e inutilmente gl' invochi: e simili a quell' inesorabile fato che involve così spesso i mortali nelle medesime disgrazie, spaventosi serpenti avvinchiano questi tre sventurati colle loro tortuose spire. Noi vediamo qui la lotta più terribile e in uno più inutile, e nondimeno l'espressione della dignità morale non fugge i nostr' occhi. La morbidezza de' contorni, la regolarità delle proporzioni, la nobiltà delle figure, si fanno ancora ammirare da noi; e un' imitazione così atta ad inspirarci orrore, pare che ne sia presentata con un cotal mitigamento, poichè un' atmosfera di bellezza e di grazia sembra diffusa sul beninsieme di questa portentosa produzione.

Lo spavento e la pietà vanno egualmente congiunti nell' impressione che ci fa provare il gruppo della Niobe. Il terrore, al pari che le invisibili saette, discende da quel cielo irritato, cui sembra che i dolenti sguardi e la bocca semiaperta d' una madre sventurata vogliano accusare. La più tenera delle figlie di Niobe, in quella innocente età nella quale ancor non si teme che per sè stesso, côlta da mortale terrore, si ripara al seno della madre; l' istinto conservatore della vita non fu mai espresso con tanta dilicatezza, nè mai si vide un emblema del sublime sagrificio di sè stesso, più bello della figura di Niobe. Oh com' ella s' inchina per ricevere sopra sè sola le micidiali frecce! quale irata fierezza, e nondimeno qual amore materno ne' suoi ammirabili linea-

menti! Già ti credi vedere incominciarsi la sua terribile metamorfosi; e, giusta il profondo senso della favola, già ti sembra che i raddoppiati colpi del cielo la convertano in pietra. Quale artista dovette esser quello che non solo fece passar nel marmo la vita e il più esaltato affetto, ma che pure seppe farvi ammirare l'avvicinarsi dell'impietrire e della morte! Qual *capo d' opera* è mai quello che ne offre in un prodigio di difficoltà superata, un prodigio di bellezza, di nobiltà celeste, di commovente tenerezza!

Fra le violente perturbazioni ch'eccita nel nostro seno la vista di questi gruppi inimitabili, si sente qualcosa che ne invita al raccoglimento della contemplazione; ed è in simile guisa che l'antica tragedia, presentandoci l'immagine più viva e talora più straziante della vita umana, trova modo di rivolgere i nostri pensieri al mistero perpetuamente impenetrabile della nostra destinazione.



LEZIONE QUARTA.

Progressi dell' arte tragica fra' Greci. — Differenti stili che ne determinano l' epoche notabili. — Eschilo. — Nodo fra le parti d' una trilogia d' Eschilo. — Altre opere di questo poeta. — Vita e carattere di Sofocle. — In qual conto si debbano tenere le sue diverse tragedie.

Non è infino a noi pervenuta che una scarsissima parte degl' immensi tesori che possèdevano i Greci nel genere tragico; tesori continuamente accumulati dall' emulazione ch' eccitava il premio aggiudicato nelle pubbliche feste degli Ateniesi. Di tanti poeti rivali, non ce n' ha che tre, Eschilo, Sofocle ed Euripide, le cui opere ci sieno rimaste; e queste pure sono in piccolissimo novero, considerata la prodigiosa fecondità dell' ingegno de' loro autori: egli è vero che questi medesimi poeti furono scelti dai giudici d' Alessandria per servir di base allo studio dell' antica letteratura greca; ma ciò forse non tanto in ragione del loro merito esclusivo, quanto perchè essi offrono esempi assai bene caratterizzati de' generi differenti di stil greco. Noi non possediamo che sette opere teatrali d' Eschilo, e altrettante di Sofocle; ma si può giudicare in sulla testimonianza degli Antichi, che fortunatamente trovansi in questo numero alcune delle loro tragedie più celebri. La quantità d' opere d'Euripide che ci rimangono, è ben più considerabile; e sarebbe anzi da desiderare che in cambio di parecchie di esse aver potessimo altre opere per noi perdute, esempigrazia i drammi satirici d' Acheo, e d' Eschilo e di Sofocle, alcune opere antichissime di Frinico che sarebbe curioso di paragonar con quelle d' Eschilo, o vero le tragedie più moderne d' Agatone, poeta alquanto posteriore ad Euripide, e che ne viene dipinto da Platone per un amabile giovinetto, ma effeminato.

Noi lasciamo a quelli che fanno uno studio particolare dell' Antichità, la cura di scevrare dal favoloso ciò che può essere di vero nella storia così nota di Tespi e del suo carro, delle sue erranti corse, del volto imbrattato di feccia di vino de' primi comici provvisatori, della sfida il cui premio era un capro e donde si dice che sia derivato il nome della Tragedia. Eschilo s'avanzò il primo a passi di gigante nella carriera, trasse l'arte drammatica da' suoi rozzi principj, e l'innalzò d'un colpo a quella forma nobile e regolare che osserviamo nelle sue opere. Noi veniam dunque a dirittura a questo poeta.

Lo stile, io prendo questa parola nel senso delle arti del disegno, e non in quello che s'applica solamente alla maniera di scrivere; lo stile, io dico, delle tragedie d'Eschilo è grande, severo, e alcuna volta duro. La felice giustezza delle proporzioni e l'armonica grazia distinguono lo stile di Sofocle. Quello d'Euripide è molle, voluttuoso, vago ed anche diffuso nella sua abbondante facilità; ma lo splendore de' particolari nuoce in esso all'effetto del tutto.

Secondo l'analogia che il libero e regolare sviluppo delle belle arti appresso de' Greci aveva generalmente stabilito fra i loro progressi, si possono paragonare le principali epoche della tragedia con quelle della scultura. Eschilo corrisponde a Fidia, Sofocle a Policleto, e Euripide a Lisippo. Fidia creò delle immagini sublimi degli Dei; ma per accrescervi splendore, diè loro una magnificenza estranea, e per rappresentare la loro soprannaturale possanza, le vestì di quelle forme risentite che risvegliano l'idea di sforzi violenti più presto che quella d'un maestoso riposo. Policleto portò così avanti la perfetta esattezza nelle proporzioni, che una delle sue statue fu chiamata il modello della bellezza. Lisippo diè saggio d'un brillante talento per le imitazioni animate; ma già infin d'allora la scultura era deviata dalla sua primitiva destinazione, e s'applicava piuttosto ad

esprimere la leggiadria del movimento e della vita, che la pura e solenne calma delle figure ideali.

Eschilo debb' essere considerato come il creatore della tragedia; ella uscì armata di tutto punto dal cervello di lui, come Pallade da quello di Giove. Ei le diede nobili contorni, la collocò sopra un teatro degno di essa, e concepì l' idea del pomposo apparato che le si conviene. Non solamente egli instruì il Coro nella musica e nella danza, ma non isdegnò di montare egli medesimo sulla scena. Egli diede maggiore sviluppo al dialogo, e assegnò de' limiti alla parte lirica, la quale però occupa ancora troppo grande spazio nelle sue tragedie. I caratteri vi sono disegnati con pochi ma robusti e arditi colpi, le orditure sono d' una semplicità notabile. Egli non conosceva l' arte di dividere un' azione per mezzo d'un ricco e variato compartimento, nè di sottomettere un intreccio e il suo scioglimento ad un andamento regolare; quindi ne viene che nelle sue opere ci ha dei momenti stazionarj, che appajono forse ancor più notabili per cagione de' canti del Coro eccessivamente prolungati; ma in cambio tutte le finzioni d' Eschilo annunziano l' elevatezza e la profondità della sua anima; non le dolci commozioni, ma il terrore è quello che domina appresso di lui; egli scopre la testa di Medusa agli spettatori compresi di spavento. Il modo col quale egli presenta il Destino, è veramente terribile; vedesi questa inesorabile Divinità spaziare di sopra a' mortali con una cupa maestà. La tragedia d' Eschilo par che passeggi sovra un coturno di bronzo. Da per tutto s' affacciano forme gigantesche. Sembra ch' egli faccia violenza a sè stesso quando non dipinge che uomini; egli ama di mostrarci de' Numi, e soprattutto de' Titani, queste Divinità più antiche le quali indicano le forze tenebrose della natura ancora in disordine, e che, da lungo tempo gittate nel Tartaro, stanno incatenate sotto a un mondo luminoso e bene ordinato. Il linguaggio ch' egli fa parlare a questi esseri fantastici, è grande e so-

prannaturale al pari di essi; dal che provengono improvvisi trapassi, una farragine d'epiteti, spesso nella parte lirica un incrocicchiamento di figure, e per conseguenza una grande oscurità. Pare ch' egli s'avvicini a Dante e a Shakespear per la bizzarra singolarità del complesso delle sue immagini; e di fatto ritrovansi in questi due poeti quelle severe bellezze e quelle grazie alquanto selvagge che gli Antichi ammiravano in Eschilo.

Egli fioriva in quell' epoca medesima, che la libertà, recentemente salvata, spiegava la sua massima energia, e appare investito della fierezza ch' ella inspira. Egli fu testimonio oculare degli avvenimenti sì grandi e sì gloriosi per la sua patria, quando la prodigiosa possanza de' Persi fu umiliata e quasi annichilata sotto i regni di Dario e di Serse. Egli stesso combattè valorosamente a Maratona ed a Salamina; e celebra nella sua tragedia de' *Persi* sotto un leggier velo, il trionfo a cui egli aveva contribuito, quando dipinge l' offronto che ricevette la maestà dei Persiani dal vituperevole e precipitato ritorno dell' infelice Serse nel suo regno. Egli descrive co' più vivi colori il combattimento di Salamina. Così questa tragedia, come quella de' *Sette all' assalto di Tebe*, sono animate di marziale entusiasmo. Da per tutto vi si manifesta l' inclinazione personale per la vita degli eroi. Il sofista Gorgia disse, a buon diritto, ch' Eschilo, dando questo grande spettacolo, era stato inspirato da Marte e non da Bacco. Bisogna ricordarsi che non era Apollo, ma Bacco, che i poeti tragici tenevano per loro divinità tutelare, e che non era in lui venerato solamente il Dio del vino e della gioja, ma quello dell' inspirazione più sublime.

Tra le opere d' Eschilo che ci rimangono, abbiamo (il che è degno d' essere notato) una Trilogia compiuta, o vogliam dire una unione di tre drammi destinati ad essere successivamente rappresentati. L' istoria ne insegna a questo proposito che in origine i poeti non disputavano il premio con un solo

dramma, ma con tre, i cui soggetti potevano stare dispersi, e che il tutto veniva rappresentato il medesimo giorno, oltre ad un quarto dramma nel genere satirico ch' essi vi solevano aggiugnere.

In quanto all' arte tragica, noi dobbiamo cogliere l' idea della trilogia sotto un aspetto alquanto differente. Benchè una tragedia non si possa prolungare indefinitamente, come i poemi d' Omero (a' quali i Rapsodi fecero sovente delle giunte), e ch' ella debba formare un tutto ben terminato, interviene nondimanco che parecchie tragedie, le cui azioni sono evidentemente determinate dai medesimi decreti del Fato, sembrino, coll' accozzarsi insieme, descrivere una specie di grande orbita in cui questi decreti finiscono di compiersi. La scelta del numero di tre si spiega anche qui agevolissimamente, poichè esso presenta due oggetti in contrasto, e il punto di vista che li concilia. Un sì fatto accozzamento di parecchie tragedie aveva il vantaggio di lasciar nell' anima, per via della contemplazione di questo gran tutto, una impressione generale completa e molto più soddisfacente di quella che prodotto avrebbe ciascuna di esse per sè. In oltre, queste tre tragedie potevano, a piacimento, rappresentare azioni che si conseguitavano immediatamente, o che erano separate da lunghi intervalli di tempo.

Le tre opere d' Eschilo che ci serviranno a dare un' idea più chiara di ciò che intendiamo per trilogia, sono l' *Agamennone*, le *Coefore* (che noi chiamiamo d' ordinario l' *Elettra*), e le *Eumenidi* o le *Furie*. Il soggetto della prima di queste tragedie è l' uccisione d'Agamennone al suo ritorno da Troja; nella seconda Oreste vendica suo padre uccidendo la genitrice (*facto pius et sceleratus eodem*); azione fondata ne' più potenti motivi, ma che non cessa per questo di ripugnare a tutti i sentimenti della natura e della morale. Non vale il dire che Oreste è chiamato, nella sua qualità di sovrano, a far giustizia nella sua propria famiglia, perocchè non gli si può per-

donare l'introdursi, sotto mentite spoglie, nel palagio dell'usurpatore del suo trono, e l'operare a guisa d'un vile assassino. Se pare che la ricordanza di suo padre debba assolverlo in faccia a sè stesso, Clitennestra, per colpevole ch'ella sia, non manca per ciò d'essere sua madre, e la voce del sangue s'alza nel petto di lui ad accusarlo. Questo interno combattimento ne viene dipinto nella tragedia delle *Eumenidi* come l'oggetto d'una contesa fra gli Dei. Gli uni accusano Oreste, gli altri lo giustificano; ma in fine la divina sapienza, sotto la forma di Minerva, concilia tutti i pareri, riconduce la pace, e mette un termine alla lunga serie di vendette e di delitti che desolò la casa degli Atrìdi.

Tra la prima e la seconda di queste tragedie scorre un grande spazio di tempo, durante il quale Oreste perviene all'età dell'uomo; la seconda, per contrario, conseguita alla terza immediatamente. Oreste, uccisa ch'egli ha sua madre, si rifugge a Delfo, e quivi si trova al principio della tragedia delle *Eumenidi*. Ciascheduna delle due prime tragedie fa dunque evidentemente allusione a quella che le succede; alla fine dell'*Agamennone* si ode Cassandra e il Coro predire all'orgogliosa Clitennestra ed al suo complice Egisto, che ambedue riceveranno dalla mano d'Oreste il prezzo de' loro delitti; similmente nelle *Coefore*, Oreste, poi che ha consumato il suo delitto, non trova più nè luogo nè riposo; le Furie, vendicatrici del parricidio, cominciano a perseguitarlo, ed egli annunzia il suo disegno d'andare a cercarsi un rifugio nel tempio di Delfo.

Il nodo è dunque evidente, e si potrebbero riguardare queste tre tragedie, ch'erano in effetto rappresentate di seguente, come tre grandi atti d'un medesimo dramma. Insisto sopra ciò, ad oggetto di preparare infin da ora la giustificazione di Shakespear e d'altri autori moderni, a' quali si ha il torto d'opporre l'esempio degli Antichi, perciocchè anco i poeti greci abbracciarono sotto lo stesso punto di vista un gran circuito di destini.

Eschilo ci volle dipingere, nella sua tragedia d'*Agamennone*, com' era possibile di cadere in un subito dall' auge della felicità e della gloria nell' abisso della sventura. Nel momento che Troja è stata abbattuta, dopo il prospero successo d' un' impresa degna d' essere celebrata dal più grande poeta del mondo, e che deve d' età in età echeggiare appresso de' posteri, un re, un eroe, il supremo duce dell' esercito greco, Agamennone, non prima ha posto piede sulla soglia del suo palagio, ch' è immolato dalla sua consorte infedele in mezzo a' festosi apparecchi d'un banchetto. Il suo trono è usurpato da un vile seduttore, e i suoi figli derelitti sono dannati all' esiglio ed alla schiavitù.

Giusta l'intenzione che aveva il poeta di rendere ancor più sorprendente questa terribile vicissitudine della sorte, egli doveva in prima celebrare la presa di Troja. Il che egli fece nella prima metà della tragedia, in un modo, se vuolsi, straordinario, ma certamente energico e atto a colpire l' immaginazione. È cosa importante per Clitennestra di non essere sorpresa dall' improvviso ritorno del marito; laonde ella ha fatto prepare da Troja a Micene una serie di fanali, che in un colpo accesi annunziar le debbano questo grande avvenimento. La tragedia incomincia dal discorso d' una sentinella, che prega gli Dei a por fine alle sue penose vigilie; ella si lagna di consumar la sua vita, esposta alla fredda rugiada, d'aver veduto dieci volte rinnovellarsi la rivoluzione degli astri, sempre indarno aspettando il segnale che la deve liberare, ed esala i suoi solitarj lamenti sulla corruzione che s' è introdotta nel palagio del suo signore. In quella splende la desiderata fiamma, e la guardia corre ad annunziare la fausta notizia alla regina. Vedesi allor comparire un Coro di Vecchi, i quali celabrano ne' loro canti la guerra di Troja, sotto il misterioso aspetto della fatalità, rimontano alla sua origine, alle antiche predizioni degli Oracoli e al sagrifizio d' Ifigenìa che fu il prezzo della partenza;

Clitennestra spiega al Coro i motivi del suo sagrificio di rendimento di grazie: allora s'avanza l'araldo Taltibio, che vide tutto co' proprj occhi; egli dipinge il miserando spettacolo dell' assalto, del saccheggio, dell' incendio della città, l' ebbrezza de' vincitori, e il trionfo del capo supremo Agamennone. Con repugnanza, e come se temesse d' interrompere il suo inno di gioja, egli rivela le sciagure de' Greci, la loro dispersione, e i moltiplicati naufragi che già annunziano l' ira degli Dei. Qui si vede a qual segno il poeta si sia poco occupato della unità di tempo, o piuttosto com' egli abbia usata la sua soprannaturale possanza, facendo volare verso il terribile suo scopo le ore troppo lente nel loro cammino. Subitamente compare Agamennone, montato sopra un carro, alla testa d' un seguito trionfante; e poco dopo viene un altro carro pieno di ricco bottino, sul quale è assisa Cassandra, che le leggi della guerra hanno renduta prigioniera e schiava del capo dell' esercito. Clitennestra saluta il suo sposo con ipocrita gioja e con ipocrito rispetto, e fa distendere de' tappeti di porpora ricamati d'oro, prezioso lavoro delle sue schiave, affinchè i piedi del vincitore non tocchino la terra. Agamennone ricusa da prima, con saggia moderazione, questo onore riservato a' soli Iddii; finalmente si arrende a' prieghi di Clitennestra, ed entra seco lei nel palagio. Il Coro esprime in modo lugubre i tetri presentimenti che incomincia a concepire. Clitennestra ritorna subito sulla scena per attrarre, con un affettuoso discorso, la infelice Cassandra nel laccio che le tende: questa rimane immobile e muta; ma come la regina se n' è partita, invasa da profetico furore ella prorompe in lamenti da prima confusi, ma che tosto prendendo il carattere più energico svelano al Coro de' Vecchi il passato e l'avvenire. Ella ha davanti agli occhi tutti gli orrori commessi in quella funesta casa; mira lo spaventoso banchetto di Tieste che fece arretrare il Sole; le ombre degli sbranati pargoletti le appajono sulla sommità

dell' edificio ; ella vede fino a preparare l' uccisione del suo signore, e sebbene tutta si raggricci all'aspetto del sangue, corre, fuori di sè, incontro a inevitabile morte, e si precipita nella reggia. S' odono dietro alla scena i gemiti d' Agamennone spirante; s' apre il palagio, ed ecco Clitennestra a fianco dell' esanime consorte, del suo re. Nella sua colpevole audacia, non solo ella confessa il suo misfatto, ma se ne gloria come d' una giusta vendetta, come d'un legittimo compenso alla morte di sua figlia Ifigenia, sagrificata all'ambizione d'Agamennone. Il poeta non fa indicare che debolmente a Clitennestra, mettendoli in lontananza, alcuni motivi meno rilevanti, come il suo colpevole nodo coll' indegno Egisto, e la gelosia che le inspira Cassandra; ciò ch' egli stimò necessario per salvare la dignità dell' azione. Non bisognava però ch'egli rappresentasse la moglie d'Agamennone come una donna debole e sedotta; egli doveva darle i risentiti lineamenti di quel secolo eroico, sì fecondo di sanguinose catastrofi, ove le passioni esercitavano tutto il loro impero, ed ove le dimensioni dell' umana natura apparivano più grandi che a' nostri dì. Che mai ci ha di più ributtante, e che mostri una più profonda corruzione, che l'ammettere odiosi delitti nel seno della più vile debolezza? Se il poeta è condannato a dipingerci azioni atroci, non bisogna in verun modo ch' egli procuri di palliarle o di mitigarne l' orrore. Col ridestare la ricordanza del sagrificio d'Ifigenia, Eschilo fece uso del solo partito che gli offriva il suo soggetto per temperare l' impressione troppo dolorosa che lascerebbe l' uccisione d' Agamennone; da quel punto non è più innocente questo re; un primo delitto ritorna sopra il suo capo, e, secondo antiche opinioni religiose, la maledizione divina gravita eziandio sulla sua casa. Egisto, l' autore della rovina di esso, è figlio di quel medesimo Tieste, sopra il quale suo padre esercitò una sì enorme vendetta; e questa tremenda concatenazione, opera d' un Destino rimune-

ratore, è di continuo messa davanti al pensiero dai tetri canti del Coro e dalle profezie di Cassandra.

Io non mi occuperò al presente delle *Coefore*, tragedia che si congiunge immediatamente a quella dell'*Agamennone*; mi riservo di parlarne quando stabilirò un punto di confronto fra i tre poeti tragici greci, secondo la maniera con cui ciascheduno trattò il medesimo soggetto.

La tragedia delle *Eumenidi* è, come dissi, la difesa e l'assoluzione d'Oreste; è un processo criminale; ma sono Dei quelli che accusano, che giustificano, e che presedono al tribunale. Il poeta, dando a questa causa tutta la importanza e la gravità ch'esigeva la maestà de' Numi, poneva così sotto gli occhi de' Greci quanto essi conoscevano di più degno di rispetto. La scena si apre innanzi al famoso tempio di Delfo, che occupa il fondo del teatro. Vedesi la vecchia Pitia avanzarsi in abito sacerdotale, e invocare tutti gli Dei che avevano preseduto e ancor presedevano all'oracolo. Ella s'indirizza poscia al popolo radunato, cioè agli spettatori, ed entra nel tempio per collocarsi sovra il tripode; ma subitamente ritorna indietro atterrita, e narra quel che ha veduto: un uomo grondante di sangue, in atto supplichevole, e intorno intorno più donne addormentate con serpenti per chiome. Dopo questo discorso ella abbandona la scena, e rientra nel tempio. Allora s'avanza Apollo con Oreste in abito da viandante, colla spada e il ramo d'alloro tra mano. Il Nume gli promette la sua futura protezione, e gli ordina di rifuggirsi ad Atene, raccomandandolo a Mercurio (che si suppone presente, tuttochè invisibile), come Divinità tutelare de' viandanti, e spezialmente di quelli che cercano di trafugarsi. Oreste si parte per l'uscita degli stranieri. Apollo entra nel tempio, che resta aperto, e nel cui fondo si veggono le Furie addormentate sopra alcuni sedili. Allora compare l'ombra di Clitennestra che ascende la scala di Caronte, e dall'orchestra si conduce sul teatro. Non

bisogna rappresentarsela all' immaginazione come una fantasima livida e scarnata; ella era simile agli esseri viventi, se non che più pallida, coperta il seno di ferite, e avvolta in vestimenti d' un'apparenza leggiera ed aerea; ella sveglia le Furie colle sue grida miste a rimproveri, e scompare, probabilmente sprofondando sotterra. Le Divinità infernali si destano dal loro sopore, e, veggendo che Oreste s'è da loro fuggito, s'abbandonano a selvaggi trasporti, e danzano tumultuosamente sul teatro. A cosiffatto trambusto, Apollo esce dal tempio, sfoga sopra di esse il suo sdegno, e le discaccia, come esseri profanatori, da' luoghi a lui consacrati. Noi dobbiamo immaginarci il sublime sdegno e la minacciosa attitudine dell'Apollo del Vaticano, armato del suo arco e del suo turcasso, ma colla tunica e colla clamide indosso.

Si cambia la scena, e siccome in queste cose i Greci non si pigliavano brighe inutili, il fondo del teatro restava forse il medesimo, e in tal caso si supponeva ch' esso rappresentasse il tempio di Minerva (l' Areopago) sul colle di Marte. Alle decorazioni laterali si facevano succedere altre che rappresentavano Atene ed i suoi contorni. Oreste arriva di nuovo per l' ingresso degli stranieri, e abbraccia la statua di Pallade, collocata davanti al tempio, imp orando il suo soccorso. Il Coro delle Furie lo incalza. Lo stesso poeta ne insegna ch' esse erano coperte di vesti nere con cinture di porpora, e che avevano de' serpenti entro i capelli. Le loro maschere, nelle quali, giusta i principj dell' antica scultura, l' età non era che lievemente indicata, rassomigliavano alle teste di Medusa, belle a un tratto e terribili. Il Coro arrivava sul teatro subito dopo Oreste; ma durante il rimanente della tragedia se ne stava giù nell' orchestra. Fin qui le Furie si erano mostrate simili a bestie feroci, accese di rabbia per essere stata loro involata la preda; adesso dignitosamente tranquille, solennizzano co' loro canti il formidabile uffi-

cio che esercitano infra i mortali. Esse dimandano il capo d' Oreste ch' è loro dovuto, e lo consacrano con magiche e misteriose parole ad eterni tormenti. Questi canti sono interrotti dall' arrivo di Pallade, vergine guerriera: chiamata dalle preci del suo protetto, ella accorre sopra la sua quadriga, domanda che cosa si vuole da lei, ed ascolta con maestosa calma la supplica d' Oreste e quella delle Furie sue avversarie. Librate con saggezza le loro scambievoli ragioni, ella accetta l' ufficio d' arbitro supremo, che le viene offerto dalle due parti. I giudici convocati occupano i loro posti sugli scaglioni del tempio. L'araldo dà fiato alla tromba, e impone silenzio al popolo come per la sessione d' un vero tribunale. Apollo s'avanza, e benchè le Furie rifiutino il suo intervento, egli comincia l' apologia del suo cliente: allora si discutono in un dialogo vivo e interrotto le ragioni pro e contro il fatto d' Oreste. I giudici gettano i loro lapilli nell' urna; Pallade ne aggiugne uno bianco: tutti gli animi sono sospesi. Oreste, in preda a mortali angosce, esclama:

O Febo Apollo, qual sarà di questa
Causa il successo?

E le Furie alla loro volta,

Oh tenebrosa notte,
Oh madre nostra, vedi tu qual fassi
Qui governo di noi?

Si contano i suffragi; il numero de' neri e de' bianchi si trova eguale; in conseguenza l' accusato, secondo la decisione di Pallade, è dichiarato assoluto. Egli prorompe in vivi rendimenti di grazie, intanto che le Furie si rivolgono contro l' insolente audacia de' nuovi Dei che ogni cosa si credono permessa contro l' antica stirpe de' Titani. Pallade sopporta con indifferenza la loro ira, parla loro con bontà, anzi con una specie di rispetto; e questi esseri, del resto così indomiti, non possono resistere alla sua dolce eloquenza. Le Furie si obbligano di aver per sacra la terra ove regna Pallade. La Dea dal canto suo pro-

mette d'accordar loro un santuario sul territorio d'Atene, ov'elleno saranno chiamate *Eumenidi*, che è a dire *benevole*. Il tutto finisce con una marcia solenne e con inni di benedizione; varj stuoli di donne, di fanciulli e di vecchi, con ammanti di porpora e con faci accese, accompagnano le Furie, divenute Divinità tutelari d'Atene, infino a' luoghi che sono loro consecrati.

Volgiamo ora uno sguardo a tutta la intera trilogia. Nell' *Agamennone* si vede l'umano volere spiegare la sua più grande possanza, intraprendere ed eseguire l'azione. Il personaggio principale è una donna colpevole, e il dramma finisce colla ributtante impressione del trionfo della tirannìa e del delitto. Ho già dimostrata la relazione della catastrofe colla fatalità che l'ha preparata.

L'azione nelle *Coefore* è in parte ordinata da Apollo, e dipende, per questo verso, da una precedente disposizione del Destino; ed in parte è inspirata da naturali impulsi, la sete della vendetta che tormenta il figlio d'Agamennone, e il suo amor fraterno per l'infelice Elettra. Soltanto dopo l'avere immolata sua madre, sorge nel cuore d'Oreste la pugna tra diversi affetti egualmente sacri; e lo spettacolo di questa lotta terribile e non terminata non può lasciare veruna impressione soddisfacente nell'animo degli spettatori.

Nella tragedia delle *Eumenidi*, il genio d'Eschilo s'innalza fin da principio alla massima altezza. Tutto l'interesse degli avvenimenti che precedettero, si trova in essa raccolto come in un solo centro. Oreste non è più che un cieco strumento del Destino; la libertà d'operare è passata tutta intera nella sfera degli Dei, e Pallade vi rappresenta il principale personaggio. Allorchè interviene nella vita il conflitto fra i più sacri doveri, esso offre una difficoltà insolubile per l'uomo; e questa difficoltà, sotto la forma d'una causa, è qui portata dal poeta innanzi al tribunale degli Dei: ciò mi conduce al senso profondo che si-

contiene nel tutto. L'antica mitologia è generalmente simbolica, ma non allegorica; il che è differentissimo. L'allegoria è una pura finzione; un essere immaginario vi personifica un'idea astratta. Nel simbolo, per contrario, questa medesima idea è rappresentata da un oggetto reale, già esistente nell'universo, ma talmente atto a divenir l'immagine sensibile d'una nozione intellettuale, ch'ei la riduce naturalmente innanzi al nostro spirito.

I Titani indicano soprattutto le forze primitive della natura e dell'anima, ancora involte nella loro misteriosa oscurità. I nuovi Dei sono l'emblema delle leggi fisiche e morali di cui abbiamo acquistata una distinta cognizione. Quelli sono collegati più da vicino col caos, questi appartengono a un mondo già organizzato.

Le Furie rappresentano il formidabile potere della coscienza, sotto l'aspetto de' suoi terrori e de' suoi tetri presentimenti; sono i rimorsi dell'immaginazione che non cedono alla ragione. Invano Oreste si rammenta de' possenti motivi di quanto fece; il grido del sangue non cessa di perseguitarlo. Apollo è il Dio della gioventù, del generoso ardore, dello sdegno passionato delle azioni audaci; è desso che dovette ordinare la vendetta. Pallade è la sapienza riflessiva, la giustizia, la moderazione ed ella sola può terminare la contesa.

Il sonno delle Furie nel tempio è già simbolico. Il santuario d'una Divinità, il sacro asilo della religione, può solo far trovare allo sciagurato che vi si rifugge, il sollievo de' suoi rimorsi. Non prima Oreste si osa d'uscirne, che vede comparire lo spettro di sua madre; e le divinità infernali si risvegliano intorno ad esso. Il discorso dell'ombra di Clitennestra è pieno di figure simboliche; sono immagini dello stesso genere degli attributi delle Furie; — color nero, fiaccole pallide e tremule, serpi che succhiano il sangue —; l'eguaglianza de' motivi che giustificano e condannano l'azione è indicata dall'e-

guaglianza de' suffragi; finalmente tutta intera la finzione è un simbolo. Apollo, il Dio del giorno, l'emblema delle cognizioni chiare e luminose della nostr'anima, ha in orrore gli esseri tenebrosi che ne manifestano i movimenti terribili e involontarj; e' sono però quelle medesime Furie che hanno a guardia i sacri vincoli della natura, sono esse che perseguitano colui che osò farsi beffe della voce del sangue: ci ha dunque in noi degli affetti, come quelli di figlio e di padre, innanzi a' quali i motivi ragionati e in apparenza più chiari debbono usare riguardo e rispetto, e de' punti che non si possono toccare senza eccitar le Furie; il che forse significa l'asilo che finalmente si accorda a queste Divinità. Il territorio d'Atene è il soggiorno del sapere e della ragione; esso rappresenta la parte illuminata della nostr'anima; il santuario delle Eumenidi è quella parte oscura e misteriosa di noi medesimi, che nominar possiamo, se vuolsi, o superstiziosa o sacra, ma cui non debbe mai il raziocinio cercar d'invadere.

Tanto meno dobbiamo pigliar meraviglia del senso profondo contenuto nelle poesie d'Eschilo, quanto che questo poeta, secondo Cicerone, era della scuola pitagorica.

Eschilo si aveva ancora proposto alcuni fini politici, e soprattutto quello di celebrare la gloria d'Atene. Si può vedere com'egli respinga nell'ombra Delfo, il centro del culto religioso della Grecia. Oreste non vi può trovare un rifugio, se non contro il primo colpo della persecuzione; alla terra della moderazione e della giustizia è riservato il suo intero liberamento. Eschilo voleva ancora (ed era questo il suo fine principale, giacchè vi ravvisava la salute d'Atene) presentare sotto favorevole lume lo stabilimento dell'Areopago (*), di questo tribunale incor-

(*) In nessuno autore antico mi vien fatto di trovare che una tale intenzione sia mai stata espressamente attribuita ad Eschilo; tuttavia è impossibile il non riconoscerla spezialmente nel discor-

ruttibile, e nondimanco pieno di dolcezza, ove si supponeva che Pallade gettasse una palla bianca in favore dell' accusato: ingegnosa idea del poeta che vuole onorare l' umanità de' giudici. Egli ci mostra ancora in questa tragedia in che modo da una lunga serie di sciagure e di delitti si può vedere uscire una instituzione che sia un benefizio per tutto un popolo.

Si domanderà se questi fini alieni da una tragedia non vengano alterando la pura impressione ch' essa deve produrre. Senza dubbio essi potrebbero nuocervi, se in occasioni simili si seguisse l' esempio d' Euripide e di parecchi altri autori. Appresso di Eschilo, questi motivi accessorj sono sempre subordinati alla poesia. Egli sa congiugnere gli oggetti reali a grandi e nobili immagini, e per tal guisa collocarli in una regione superiore.

Noi possediamo nell' *Orestiade* (che così chiamavansi le tre tragedie prese insieme) uno de' più sublimi poemi a cui siasi mai innalzata l' immaginazione degli uomini; ed è pure, per quanto pare, ciò che di più maturo e di più perfetto produsse il genio d' Eschilo; egli non fece almeno rappresenta-

---

so di Pallade, incominciando dal verso 680; il che s' accorda colla testimonianza dell' istoria. Essa c' insegna che l' anno medesimo che fu rappresentata questa tragedia, il primo della LXXX olimpiade, un certo Efialte fu ucciso di notte tempo per aver voluto suscitare il popolo contro l' Areopago, severo custode dell' antica costituzione, che metteva un freno alla licenza democratica.

Eschilo riportò il primo premio de' giuochi scenici, e nondimeno si sa ch' indi a poco egli abbandonò Atene, e che passò in Sicilia gli ultimi anni di sua vita. Può essere che i giudici de' giuochi olimpici gli avessero renduta giustizia, e che non ostante a ciò la fazione popolare avesse ancora conservato contra lui tanta animosità di costrignerlo ad abbandonare la sua patria, senza che fosse stato pronunziato nessun formale decreto di esilio. Io non posso vedere che una favola in ciò che si spaccia sulle mortali convulsioni de' fanciulli e sugli aborti delle donne allo spaventevole aspetto delle Furie; giacchè non sarebbe stato coronato un poeta il quale avesse profanato la festa dando occasione a simili accidenti.

re questi tre drammi sulla scena ateniese, che l'anno sessantesimo dell' età sua, e fu l' ultima volta che vi disputò il premio. Ciascuna però delle tragedie di questo poeta è notabile, sì perchè sviluppa alcuna delle qualità particolari del suo spirito, e sì perchè dimostra il grado a cui era allora pervenuta l' arte drammatica. Le *Supplicanti* mi par che sieno uno de' suoi primi lavori; è verisimile che quest' opera facesse parte d' una trilogia, ond' essa occupava il mezzo; e di fatto si può trovare nel catalogo delle opere d' Eschilo il nome di due tragedie alle quali essa andava legata, voglio dire gli *Egiziani* e le *Danaidi*; la prima dipigne la fuga delle Danaidi, quand' esse abbandonarono l' Egitto per evitare un matrimonio odioso e sacrilego co' loro cugini; la seconda le presenta in atto d' implorare e d' ottenere un asilo in Argo; la terza ha per soggetto l' omicidio degli sposi ch' esse avevano accettato a loro mal grado.

Nelle *Supplicanti*, il Coro non prende parte semplicemente all' azione come nelle *Eumenidi*, ma ne è il personaggio principale, quello verso cui si dirige tutto l' interesse: una tragedia disposta in tal guisa non può interessare lo spirito per la dipintura de' caratteri, nè commuovere il cuore per quella delle passioni. Il Coro (composto per lo meno di cinquanta giovinette) non ha che un' anima ed una voce. Il poeta si dovette contentare di attribuirgli i tratti generali, in prima dell' umanità, poi dell' età e del sesso, e finalmente della nazione. Tuttavia se Eschilo desiderò di dargli quest' ultimo carattere, egli non ne ha per lo meno conseguito veramente l' effetto. Alla indeterminazione della pittura si aggiugne ancor quella dell' interesse per rispetto agli spettatori; questi pensieri, queste rivoluzioni, queste azioni, che somigliano a' movimenti d' un esercito ordinato, non dànno mai segno di venire dal fondo dell' anima; noi ci trasportiamo vivamente nella situazione e negli affetti d' un essere che ci è

intimamente conosciuto, ma non possiamo identificarci con una massa uniforme di copie ripetute. Saremmo tentati di non considerare tanto la tragedia delle *Supplicanti*, quanto quella che le precedeva, se non come semplici scene isolate da servire d' introduzione alla catastrofe veramente tragica che offriva l' ultima parte della trilogia, le *Danaidi*. Nondimeno, è molto dubbioso che Eschilo, anche in quest' ultima opera, abbia voluto unire tutto l' interesse sovra Ipermnestra, la sola fra tutte le sue sorelle che senta pietà ed amore. Sarebbe stato uopo distruggere l' effetto delle altre tragedie e presentare le Danaidi sotto un aspetto troppo odioso; i Greci, a quell' epoca dell' arte, non esigevano in ciascuna opera isolata un grande sviluppo d' azione, ma volevano che il poeta si mostrasse fedele allo spirito del tutt' insieme formato dalla loro unione: è dunque verisimile che l' ultima tragedia offrisse, di pari come le altre, ne' maestosi canti del Coro l' espressione de' lamenti, de' desiderj, degli affanni e delle preci comuni, che per avventura doveva dominare in quelle pubbliche feste consacrate a solennizzare gli affetti e i dolori dell' umanità.

Parimente ne' *Sette a Tebe*, i due personaggi i cui discorsi riempiono la maggior parte della tragedia, il Re ed il messaggiere, parlano piuttosto in virtù del loro ufficio, che secondo i loro particolari affetti. La dipintura di Tebe in pericolo e de' sette Duci, simili ai giganti armati contro il cielo che portano sui loro scudi l' emblema del loro ardire, e che hanno decretata la rovina di quella città co' più orribili giuramenti, è un soggetto epico adorno della pompa della tragedia. Questa preparazione, la quale eccita un interesse che va di mano in mano crescendo, è degna dell'istante veramente terribile a cui è destinata a condurci. Eteocle, immobile e chiuso in sè stesso, ha fino allora prestato attento orecchio alle parole del messaggiere, e s' è contentato d' opporre un guerriero tebano a ciascuno de' sei nemici

che minacciano una delle porte della città; ma come intende che suo fratello, che Polinice è il settimo di questi guerrieri, egli stesso vuol combatterlo, e, ad onta di tutte le preghiere del Coro, invaso dalle Furie evocate dalla paterna maledizione, si sente strascinato verso que' luoghi funesti ove l'aspettano il fratricidio e la morte.

Anche la guerra non è un oggetto adatto alla tragedia; quindi il poeta, dopo l'averne dipinto i minacciosi apparecchi, ci guida rapidamente alla sua conchiusione. La città è salvata; i due fratelli che si contendevano il trono, sono caduti l'uno per mano dell'altro, vittime del loro proprio furore; e i funebri canti del Coro e delle fanciulle tebane, che si dividono per rendere loro gli estremi onori, forniscono la tragedia. Noi dobbiamo osservare che Sofocle comincia la sua tragedia d'*Antigone* dalla risoluzione che piglia questa Principessa di affrontare un inumano divieto, e di non lasciare insepolto il corpo del suo fratello Polinice, laddove questa medesima risoluzione è qui intrecciata colla fine della tragedia. Si può quindi conchiudere che tanto questo dramma d'Eschilo, quanto quello delle *Coefore* ne annunziavano immediatamente un altro.

Si è asserito ch' Eschilo non aveva composta la sua tragedia de' *Persi*, che per soddisfare la curiosità di Gerone, re di Siracusa, il quale desiderava di veder l'immagine della famosa guerra che pur dianzi avevano i Greci sostenuta. Io vorrei potere ammettere questo dato della storia; ma ne esiste un altro, giusta il quale parrebbe che la presente tragedia fosse già stata prodotta sul teatro d'Atene. Comunque si sia, essa è inferiore d'assai alle altre tragedie d'Eschilo, sì relativamente alla scelta del soggetto, contrario alla regola generale di cui abbiamo parlato, e sì per conto della composizione medesima. Appena ch'è mossa l'attenzione dal sogno d'Atossa, col primo messaggiere arriva tutta la catastrofe, nè è più possibile che l'azione progredi-

sca d'un passo. Ma se non è un vero dramma, è per lo meno un bell'inno alla libertà, divisato sotto la forma de' lamenti del Coro che deplora la caduta della potenza de' Persi. Il poeta dà segno di molta saggezza egualmente in questa tragedia e in quella dei *Sette a Tebe*, quand'egli non ci dipinge l'esito del combattimento come fortuito, come fa quasi sempre Omero, ma ci mostra l'avvenimento già da prima determinato dalla riflessiva saggezza dall'una parte, e da un orgoglioso acciecamento dall'altra. Nulla di fatto si dee concedere al caso in una tragedia.

Prometeo incatenato occupava pure il mezzo fra due altre tragedie; ciò sono *Prometeo che arreca il fuoco dal cielo*, e *Prometeo liberato*. Non so tuttavia se possiamo ammettere che il primo di questi drammi facesse parte d'una trilogìa; poichè esso era evidentemente un dramma satirico. Noi possediamo un considerabile frammento del *Prometeo liberato* nella traduzione latina d'Accio.

Prometeo incatenato è la rappresentazione del dolore che non si lascia abbattere. Questa tragedia, ove la scena è posta sovra una rupe deserta, flagellata dalle onde dell'ampio oceano, ci mostra però tutto l'universo, l' olimpo e la terra, come appena ristabilito sull'orlo dello spaventoso abisso, nel fondo del quale furono precipitati i Titani. L'idea d'una Divinità che sagrifica sè stessa, fu misteriosamente presentata agli uomini in parecchie religioni, e sembra un confuso presentimento del Cristianesimo. Qui essa offre uno spaventoso contrasto colla nostra consolante rivelazione; Prometeo non si sottopone volontariamente al dolore, ma espìa la sua ribellione contro al poter supremo, ribellione che solo consistette nel generoso disegno di perfezionare l'umana stirpe. Egli stesso è il simbolo dell'uomo sulla terra; al pari di lui dotato d'una funesta previdenza, al pari di lui incatenato alla sua limitata esistenza e senza un alleato nell'universo, egli non può opporre alle forze inesorabili della natura che la fermezza del suo volere

e il sentimento dell'alta sua vocazione. Le altre finzioni de' poeti greci sono squarci tragici isolati; questa è la tragedia stessa, in tutta la sua primitiva asprezza, che, rivelando il suo più intimo genio, ne atterra e ne annichila.

Questa tragedia offre poca azione esteriore. Il patimento e la volontà si veggono in Prometeo, infin dal principio; il patimento e la volontà vi si ritrovano sino alla fine. Bisogna tuttavia ammirar l'arte con cui seppe il poeta introdurre movimenti e varietà nella dipintura d'una sorte irrevocabile, e proporzionare la grandezza di Prometeo a quella del mondo soprannaturale in cui lo colloca. Primamente egli dipigne il silenzio del Titano, intanto che due Divinità terribili, la Forza e la Violenza, costringono Vulcano, mosso da vana compassione a crudelmente incatenarlo; di poi ne fa udire il solitario lamento di Prometeo, e quindi lo sfogo del suo dolore, allorchè le Oceanine, piene di tenera e timorosa pietà, lo eccitano ad aprire l'animo suo, a manifestare le cagioni della sua sciagura, ed anche a rivelar loro l'avvenire; ciò ch'egli non fa per altro se non se con savia circospezione. Eschilo ne fa vedere allora il vecchio Oceano, Dio di stirpe titanica e parente di Prometeo, che viene a visitarlo nel suo infortunio, e che, mentre pare voglia adoperarsi con zelo in favore di lui, lo invita nondimeno a sottomettersi a Giove; per lo che il fiero Titano lo scaccia con indignazione.

Allora il poeta presenta un'altra vittima della medesima tirannide, la infelice Ninfa Io, strascinata di piaggia in piaggia da funesta insania. Prometeo le predice le sue future peregrinazioni e un destino finale che si collega col suo proprio, giacchè dal sangue d'Io, dopo parecchie generazioni successive, dee nascere il suo liberatore. Egli sostiene sino alla fine il suo indomito carattere, quando presentandosi Mercurio, qual messaggiero degli Dei usurpatori, e domandandogli con preghiere unite a minacce con

che mezzo può Giove assicurare il suo trono dai colpi del Fato, Prometeo ricusa di rivelare il suo segreto, e nel medesimo istante, in mezzo ai baleni, al fulmine, alla tempesta, al tremuoto, egli è precipitato nel fondo della voragine dell'inferno insieme colla rupe a cui era avvinto. Il trionfo nel seno dell'oppressione non fu mai celebrato con maggiore maestà e con maggior gloria, e si dura fatica a comprendere come il poeta, nel suo *Prometeo liberato*, si sia potuto sostenere a tanta altezza.

In generale così le opere teatrali d'Eschilo, come parecchi altri esempi, ci provano che nelle arti egualmente e nella natura, le produzioni gigantesche precedettero sempre a quelle che offrono proporzioni più regolari, e che si veggono a poco a poco le opere degli uomini discendere per tutte le gradazioni possibili, passando in prima per l'eleganza, e poscia per l'affettazione ammanierata, sino a cadere nella scipitezza. Queste tragedie ci dimostrano ancora che la poesia, al suo apparire, s'accosta vie più alla natura d'un culto religioso, tale almeno, qual è l'idea che ne concepiscono gli uomini a quell'epoca della civiltà.

Un detto d'Eschilo, statoci conservato, prova che egli studiava di mantenere la poesia a quel grado ov'ella si congiunge colle cose del cielo, e che a posta evitava d'abbassarla a livello delle arti laboriosamente perfezionate dagli uomini. I suoi fratelli lo esortavano di comporre un nuovo Peana. « L'antico « inno di Tinnico, rispose egli, è eccellente, e te« merei non avvenisse del mio quello che avviene « delle nuove statue paragonate colle antiche; pe« rocchè queste, con tutta la loro semplicità, sono « tenute per divine, laddove le nuove, lavorate con « tanto studio, sono invero ammirate, ma ben po« che ce n'ha che producano l'impressione d'un Nu« me. » L'ardimento, naturale al genio d'Eschilo, gli faceva toccare i confini di tutte le cose, e però lo sospinse troppo avanti nelle sue relazioni col cul-

to degli Dei. Egli fu accusato d'aver tradito, in una delle sue opere, i misteri d'Eleusi; e suo fratello Aminia non potè ottenere che fosse assoluto, se non collo scoprire le ferite riportate da Eschilo a Salamina. Questo grande ingegno pensava per avventura che l'entusiasmo poetico inizii a'sacri misteri, e che ben si possa rivelarli ai mortali degni di conoscerli.

Lo stile tragico di questo poeta è certamente ancora imperfetto, e s'innalza troppo sovente al genere epico o lirico. Ineguale, spezzato, talvolta rozzo, i suoi colori non sono bene impastati, e il tutto manca di continuità. Si poteva bene, dopo Eschilo, veder comparire tragedie più artifiziosamente composte; ma nella sua grandezza più che umana egli doveva sempre rimaner senza rivale, perocchè Sofocle stesso, suo emulo più giovine e più fortunato, non lo potè uguagliare.

Quest'ultimo poeta annunziava già profondi pensieri sull'arte sua, quando dicea del suo predecessore. « Eschilo fa bene, ma senza saperlo: » parole semplicissime, che però ne fanno comprendere la natura di quei primi genj creatori e ignoti a sè medesimi.

L'anno della nascita di Sofocle si trova collocato ad una distanza eguale da quella de' suoi due competitori; e benchè gl'Istorici non s'accordino esattamente su questo punto,si vede ch'egli fu per la maggior parte della sua vita contemporaneo d'entrambi. Egli sopravvisse ad Euripide, il quale tuttavia arrivò ad un' età avanzata; e si sa ch'egli aveva più volte nella sua gioventù disputato con Eschilo il premio de'giuochi olimpici. Sembrava che la Provvidenza avesse voluto, coll'esempio d' un solo uomo, dimostrare alla specie umana tutta intera, quanto la sua vocazione terrestre era capace di dignità e di felicità. Ella ornò Sofocle di tutti i doni celesti, e v'aggiunse ancora tutte le benedizioni della vita. Nato d'una famiglia ricca e stimata, libero cittadino del

paese più illuminato della Grecia, egli fu dotato della bellezza fisica e della bellezza dell'anima, e spiegò questa doppia facoltà sino al termine più lontano della carriera dell'uomo. La ginnastica, atta a sviluppare la forza, la musica, destinata a comunicare l'armonia, coltivarono le sue felici disposizioni. Le più belle primizie della giovinezza, i frutti più squisiti dell'età matura, gli alti diletti del genio, quelli della serenità dell'anima, l'amore, il rispetto dei suoi concittadini, una splendida fama tra gli stranieri, la costante protezione del cielo, tali sono i tratti che caratterizzano l'istoria di questo saggio e religioso poeta. Pareva che gl'Iddii avessero desiderato di renderlo immortale sulla terra, tanto gli avevano conceduto di prolungarvi il suo soggiorno; e che, non lo potendo sottrarre al comune destino, avessero almeno sciolta dolcemente la trama della sua vita facendogli permutare una immortalità in un'altra, e dandogli, in luogo della sua caduca esistenza, l'indelebile gloria del suo nome.

Zelante adoratore di tutti gli Dei, egli s'era particolarmente consacrato a Bacco, distributore della viva gioja e legislatore dell'uman genere, facendo rappresentare alle feste di questo Nume le sue prime tragedie. Fin dall'età di sedici anni, egli fu eletto, per cagione della sua bellezza, a condurre, dopo il combattimento di Salamina, il Coro de'giovanetti che dovevano cantare il Peana, e danzare, secondo l'uso de' Greci, intorno al trofeo eretto in onore della vittoria; laonde il più bello sviluppo del fiore della sua gioventù s'unì all'epoca più gloriosa dell'istoria d'Atene. Egli ottenne un comando nell'esercito sotto Pericle e Tucidide; e dopo essere stato cittadino e guerriero, avvicinandosi alla vecchiaja esercitò ancora il sacerdozio.

In età di venticinque anni egli fece rappresentare le sue prime tragedie; riportò venti volte il primo premio, più sovente ancora il secondo, e non mai il terzo. I suoi prosperi successi s'andarono sempre

aumentando fin oltre al suo novantesimo anno, e forse alcune delle sue più eccellenti opere appartengono a questa tarda epoca di sua vita. Si narra che l'eccessivo amore ch'egli portava ad uno de'suoi pargoletti, fu cagione che un figlio maggiore, nato d'un primo matrimonio, lo accusò d'essere rimbambito e insufficiente a governare le sue sustanze; che allora per tutta giustificazione ei lesse ad alta voce l'*Edipo coloneo* pur anzi da lui composto, o, secondo altri, il magnifico Coro di questa tragedia, ov'egli celebra Colono, sua terra natale; e che, avendo i giudici, pieni di maraviglia, levata subito la sessione, fu ricondotto alla sua casa in trionfo. S'è vero ch'egli abbia scritto in una età così provetta questa seconda tragedia d'*Edipo*, il cui autore ed il cui eroe, ugualmente lontani dall'ardente impeto della gioventù, offrono entrambi i segni d'una dolce maturità, noi vi possiamo contemplare l'immagine della vecchiaja più amabile e più degna di rispetto. Benchè i diversi racconti sulla morte di Sofocle sembrino favolosi, tutti però concordano in questo, che, nel momento ch'egli rendette lo spirito, era ancora occupato dell'arte sua o di cosa relativa ad essa, e che, simile a un vecchio cigno d'Apollo, spirò fra'suoi canti.

In cotal guisa considerar bisogna la storia del generale lacedemone, il quale, avendo fatto circondar d'un bastione la tomba degli antenati di Sofocle, fu costretto da due successive apparizioni di Bacco, d'accordargli la sepoltura, e di spedire per quest'oggetto un araldo ad Atene. Mi pare che tanto questa favolosa tradizione, come tutto ciò che tende al medesimo scopo, diffonda una splendida luce sulla venerazione quasi che sacra che aveva inspirato l'illustre poeta. Io l'ho chiamato religioso nel senso che egli medesimo attribuiva a questa parola; ma, quantunque nelle sue scritture appariscano la grandezza, la grazia e la semplicità antica, egli è quello fra tutti i poeti greci, i cui concetti più s'accostano allo spirito della religion nostra.

Un solo dono della natura era stato a lui negato, una voce forte e sonora pel canto; egli poteva al più dirigere le altre voci, e indicare agli attori le intonazioni musicali; quindi fu per lui abolito l'antico uso, giusta il quale i poeti dovevano rappresentare un personaggio nelle loro proprie opere. Egli non si fece udire sulla scena che una sola volta nella parte del cieco cantore Tamiri (il che merita d'essere notato), cantando e accompagnandosi colla cetera.

Avendo Eschilo tolta la tragedia dalla sua prima rozzezza con darle una forma nuova e maestosa, il felice ardimento de' suoi tentativi fu senza dubbio di grande utilità a Sofocle; e la storia dell'arte drammatica dee stabilire fra essi le medesime relazioni, come fra l'artista che abbozza un gran disegno e quello che lo fornisce e riduce a perfezionamento. È facile a scorgere che i drammi di Sofocle sono composti con un'arte ben più consumata. I giusti limiti del Coro relativamente al dialogo, la perfezione de' ritmi diversi e la pura locuzione attica, l'introduzione d'un maggior numero di personaggi, la favola meglio ordita e più compiutamente sviluppata, una più ricca varietà d'incidenze, una maniera più ferma e più riposata di regolare il corso del tempo, di far risaltare i momenti decisivi, e di dare al tutto la convenevole forma, sono pregi, per così dire, esteriori, che contraddistinguono le opere di Sofocle. Ma dove egli supera veramente Eschilo, e pare che meriti il favore della sorte che gli diede un tal maestro, si è nella felice armonia del suo animo, in quella interna perfezione che guidava inverso il bello tutte le sue inclinazioni, ed il cui impulso involontario era non pertanto accompagnato dalla chiara, e, diremo così, luminosa cognizione dell'effetto ch'esso doveva produrre. L'arditezza del genio d'Eschilo non poteva essere avanzata, e pure a me sembra che se meno audace apparisce Sofocle, ciò dipenda dall'esser egli più padrone di sè stesso. Sofocle dà prove nelle sue opere d'u-

na energia più profonda, fors'anche d'un rigore più austero e più continuo, come se, conoscendo esattamente i limiti dell'arte sua, tanto più si sentisse libero d'usare le sue forze legittime entro i limiti ch'egli si aveva imposti.

Dove che Eschilo è spinto dal suo genio a rimontare infino ai Titani, figli del Caos, per l'opposito pare che Sofocle tema pure di far comparire gli Dei. Egli s'applica soprattutto a formare l'immagine dell' uomo; e, come fu riconosciuto da tutta l'Antichità, egli si prefigge un modello ideale, non già più morale e più esente da difetti, ma sì più bello e più nobile della realtà, e sa ugualmente rinchiudere nella sfera delle cose umane i pensieri più profondi ed i più sublimi. Secondo tutte le apparenze egli ebbe ancora maggior moderazione che il suo predecessore, intorno agli ornamenti accessorj dello spettacolo, e pare ch'ei vi cercasse un genere di scelta bellezza, anzichè una pompa gigantesca.

Quando si è pervenuto a intimamente conoscere le bellezze di Sofocle, si può entrare in fiducia d'aver fatto passare nel proprio animo il sentimento delle arti della Grecia. Gli Antichi diedero a questo poeta il nome d'*ape attica*, perocchè consideravano la dolcezza e la naturale leggiadria come tratti caratteristici di esso. Ma i Moderni sono lontani dal concordare in tale sentenza, e la loro eccessiva sensibilità fa sì ch'e'trovino dell'aspro assai e del rozzo nelle tragedie di Sofocle, sia per quanto spetta all'espressione de'dolori fisici, sia relativamente alla dipintura de'costumi ed alla ordinazione generale.

Si può giudicare quanto sieno grandi le perdite che abbiam fatto,dal numero dei drammi stati composti da Sofocle: esso monta, secondo alcuni, a centotrenta (diciassette però de' quali s'avevano per supposti da Aristofane il grammatico); e, secondo il calcolo più moderato, ad ottanta. Nondimeno il caso ci è stato propizio, giacchè fra le sette tragedie che ne rimangono, si trovano alcune delle sue opere

più ammirate dagli Antichi, come l'*Antigone*, l'*Elettra* e i due *Edipi*; e pare eziandio che il loro testo non sia stato punto alterato nè dal tempo, nè dagli uomini. La maggior parte de' Critici moderni dànno una ingiusta preferenza a due tragedie di Sofocle in particolare, l'*Edipo Re*, ed il *Filottete*. Nella prima si ammira il nodo ingegnosamente composto dell'intreccio, ove una concatenazione di cause inevitabili mena ad una catastrofe terribile e inaspettata, con un genere, fin dal principio, d'inquieta curiosità che assai di rado eccitavano le tragedie greche. Ciò che spezialmente si vanta nel *Filottete*, è la verità de' caratteri, la bellezza del contrasto fra i tre eroi, e la struttura perfettamente semplice di questa tragedia, dove così pochi personaggi operano per motivi tanto naturali, e inspirano un sì potente interesse. Il pregio di queste due tragedie è incontrastabile, ma tutte le opere di Sofocle risplendono pure per meriti particolari. L'*Antigone* mostra il coraggio d'un eroe unito alle più pure virtù delle donne; il sentimento dell'onore offeso spiega nell'*Ajace* la sua più terribile violenza; l'*Elettra* primeggia nell'energìa e nel patetico; la più dolce commozione regna nell'*Edipo coloneo*, e sul complesso della composizione è sparsa un'attrattiva inesprimibile. Io non pretendo di voler qui prezzare il merito comparativo di tutte queste opere; tuttavia confesso ch'io sento una predilezione involontaria per quest'ultima, forse perchè è quella che meglio ne dipigne Sofocle; e siccome essa era composta in onore d'Atene, così non v'ha dubbio ch'ei la perfezionasse con particolare piacere.

L'*Ajace* e l'*Antigone* sono state in generale poco bene comprese. Non si capisce perchè queste tragedie continuino ancora molto tempo dopo la così nominata catastrofe. Nel decorso dell'opera potrò ancora tornare su questo proposito.

Di tutte le favole che contiene la mitologia, fondate sulla fatalità, quella d'Edipo è per avventura la

più ingegnosa. Altre però ce ne sono, le quali, senza che si compongano d'avvenimenti così complicati, mi pare che racchiudano un senso molto più elevato. Tale è verbigrazia quella di Niobe, dove la dipintura dell'umano orgoglio e del gastigo che le è riserbato dagli Dei, è presentata in grandi proporzioni, ma con estrema semplicità. Quello che dà all'istoria d'Edipo un carattere men grande, è forse l'intreccio medesimo che ne forma il tessuto. L'*intreccio*, nel senso drammatico, è l'accozzamento delle inaspettate combinazioni che sono presentate dalle cose umane, allorchè i disegni premeditati e gli effetti del caso vengono ad attraversarsi. Questo realmente si osserva nell'*Edipo*, giacchè le precauzioni immaginate da' parenti di Edipo o da lui stesso per sottrarlo ai delitti ond'egli è minacciato, sono precisamente quelle che lo espongono a commetterli. Ma il senso più profondo e più terribile che si racchiude in questa favola, pertiene ad una circostanza poco notata. Questo Edipo, che indovinò l'enimma proposto dalla Sfinge sulla sorte della intera umanità, è quel medesimo infelice pel quale il proprio destino rimane un enimma inesplicabile, infino a tanto ch'esso non si sveli una volta nel modo più spaventoso, ed allora appunto che tutto è irrevocabilmente perduto. Viva immagine dell'umana saggezza, la quale si perde in sulle generalità, senza che mai il mortale, a cui ella sembra conceduta, sappia farne uso.

Il carattere dispotico e sospettoso che spiega Edipo nella prima delle tragedie di questo nome, riconcilia fino a un certo punto gli animi colla catastrofe, e toglie che gli affetti non sieno offesi in guisa troppo assoluta da un sì crudele destino. Bisognava dunque che il carattere principale fosse per alcuni versi sagrificato; ma Edipo si rialza, d'altra parte, mercè delle sue cure paterne verso il suo popolo, e mercè dell'eroico e sincero zelo con cui egli accelera la propria rovina facendo ricercar l'autore dell'uccisione di Lajo. Egli doveva la prima cosa spie-

gare tutto l'imperioso orgoglio della dignità reale, e tale comparire, qual si mostra a Creonte e a Tiresia, acciocchè meglio si sentisse il contrasto della sua prima condizione colla miseria successiva. La violenza ed il sospetto traluçono già nelle azioni della sua giovinezza. Vedesi l'una nella sua sanguinosa contesa con Lajo, e l'altro nelle inquietudini ch'egli soffre allorchè è accusato di non essere figlio di Polibo, ad onta di tutto quanto si fa per rassicurarlo. Sembra ch'egli abbia ereditato questo carattere dai due autori de'suoi giorni, ma è lontano dal somigliare a Giocasta nella sacrilega leggerezza che l'arreca a farsi giuoco del non si essere verificato l'oracolo, nell'istante medesimo ch'ella va incontro ad una crudel punizione nell'adempimento di esso. All'incontro in Edipo è forza onorare quella pia e timorosa innocenza che lo fa fuggire all'idea de' delitti cui sembra destinato, e che rende la sua disperazione così spaventosa tosto ch'egli si riconosce colpevole. Il suo acciecamento è tanto più terribile, quant'egli è più vicino a vedere in piena luce i suoi delitti. Non si può non fremere allorchè Edipo domanda a Giocasta, qual era l'aspetto e la fisonomìa di Lajo, e ch'ella risponde: « I suoi capegli erano » incanutiti dall'età, ma il suo volto simigliava as- » sai il tuo. » Egli è ancora un tratto d'inconseguenza ben conforme al carattere di Giocasta il non presentire ciò che indica una tale simiglianza. Laonde più si analizza questa tragedia, più si trova che ciascuna circostanza è ragionata e va d'accordo col tutto.

Siccome parlasi grandemente della regolarità delle tragedie di Sofocle, e si vanta particolarmente nell' *Edipo Re* l'esatta osservanza del verisimile, così debbo far notare che questa tragedia medesima prova a qual punto i principj seguiti dagli antichi poeti erano per questo conto differenti da quelli de' Critici moderni. Sicuramente è cosa molto inverisimile che Edipo non si fosse mai per addietro informato

intorno alle circostanze dell' uccisione di Lajo, che le cicatrici de' suoi piedi, non che il nome ch' egli portava, non avessero inspirato alcun sospetto a Giocasta, ec. Ma gli Antichi non sottoponevano già ad una ragione prosaica e calcolatrice il disegno d' un' opera dell' arte; ed una inverisimiglianza cui bastava la sola analisi a scoprire, e cui di fatto scopriva innanzi all' azione rappresentata piuttosto che nell' opera medesima, non sembrava loro meritar questo nome.

La differenza del carattere d' Eschilo e di Sofocle non appare in nessun' altra tragedia così evidentemente, come nell' *Edipo a Colono* e nelle *Eumenidi*, poichè ambedue questi drammi furono composti per lo stesso fine. Eschilo e Sofocle dovevano celebrare la gloria d' Atene, e far onorare la loro patria come il sacro soggiorno della giustizia e della dolce umanità, ove i delitti già espiati ottenevano finalmente il perdono degli Dei; fausto augurio d' una durevole felicità per quel suolo favorito! Eschilo, zelante ammiratore delle leggi del suo paese, annunziò questo bel privilegio sotto una forma giudiziaria, e il pio Sofocle sotto una forma religiosa. L' *Edipo coloneo* è la consecrazione degli ultimi momenti d' Edipo, ed è soprattutto la celebrazione degli augusti misteri della morte. Il poeta mostra in esso che gli Dei avevano riconosciuta l' innocenza d' un infelice, curvato sotto il peso de' suoi involontarj delitti, di quell' Edipo destinato a dare un così terribile esempio alla specie umana, e ch' eglino avevano cancellata la vergogna della sua vita colla gloria della sua tomba. Sofocle, tutta la cui vita era un culto agli Dei, amava di decorare gli ultimi momenti dell' esistenza di tutta la pompa d' una festa solenne, onde risulta una dolce e profonda emozione, ben differente da quella che si prova alla semplice idea della morte. Ci ha pure un significato misterioso, nascosto sotto l' immagine di quel bosco consacrato alle Furie, ove l' infelice Edipo trova alfine riposo. Sic-

come l' animo suo non ha partecipato a' suoi delitti, siccome egli non s' è mai fatto giuoco del grido della coscienza, così non è perseguitato dai rimorsi; ei si muore tranquillo, dopo aver commesso azioni il cui nome solo fa raccapricciare, quasi che s' addormentasse in que' fo[illegible] tremendi luoghi ch' empiono di spavento il cuore de' colpevoli.

Eschilo dipinse tutto ciò che segnalava gli Ateniesi, la coltura morale, lo spirito riflessivo, la moderazione, la giustizia, la dolcezza e la generosità, sotto le maestose sembianze di Pallade. Sofocle, a cui piaceva di far trasparire gli attributi divini dalle forme umane, rappresentò queste medesime qualità in Teseo, con un pennello più dilicato. Io raccomanderò lo studio di questo carattere a coloro che bramano paragonare l' eroismo de' Greci con quello de' popoli barbari. Eschilo voleva nella sua tragedia delle *Eumenidi* celebrare le benedizioni ond'era stata colmata Atene, e mostrare che gli sventurati vi trovavano un rifugio, e che le stesse Furie vi perdevano la loro ferocia: egli doveva incominciarsi dall'agghiacciare il sangue e far rizzare i capelli de'circostanti, doveva presentare le tenebrose Dee della vendetta nel momento che sfogano tutta la loro rabbia, affinchè la loro placida partenza sembrasse quindi più maravigliosa, e paresse che l' uman genere fosse liberato dal loro impero. In Sofocle, per contrario, le Furie non si offrono agli altrui sguardi; la loro idea non è presentata che di lontano, e il loro nome, che non viene pronunziato, vi si accenna solamente con misurati epiteti; ma una tale oscurità, conveniente alle figlie della Notte, questa vaga lontananza in cui nondimeno è presentita la loro possa, favorisce un segreto orrore, pel quale i sensi non hanno parte veruna. Questa medesima foresta delle Eumenidi, ammantata, dal pennello del poeta, della dolce verzura della primavera della Grecia, accresce la melancolica attrattiva d' una simile finzione; e s' io volessi dipingere la poesia di Sofocle sot-

to un emblema tratto da essa medesima, direi ch'ella è una foresta consecrata alle atre Divinità del Destino, ma dove pur verdeggia la vite, l'ulivo, il lauro, e dove s'odono ognora i canti dell'usignuolo.

Due opere di Sofocle si riferiscono, giusta i costumi de' Greci, ai sacri uffici che render si debbono agli estinti, e all' importanza della sepoltura. La tragedia d' *Antigone* si volge tutta intiera intorno a queste idee, e sono esse sole che dànno a quella d'*Ajace* una conclusione soddisfacente.

L' ideale della donna è presentato in Antigone sotto un aspetto severissimo. Questo solo personaggio basterebbe a metter fine a tutte quelle sdolcinate dipinture degli affetti de' Greci che si sono da poco in qua eseguite in Germania. Il silenzio d' Antigone e il discorso col quale ella aizza il tiranno a mandare ad effetto un barbaro decreto, dimostrano l'irremovibile coraggio d' un eroe; la sua indignazione allorchè sua sorella ricusa di partecipare alla coraggiosa risoluzione di lei, e la maniera ond'ella la respigne quando Ismene pentita chiede almeno di morire insieme con essa, sono tratti che s' avvicinano alla durezza. Tuttavia il poeta ha trovato il segreto di fare, in un solo verso, isvelar ad Antigone tutta l' anima d' una tenera donna, quand' ella risponde a Creonte, il qual le dichiara che Polinice era divenuto nemico della sua patria:

All' amore io m' unisco, e non all' odio.

Ella non raffrena l' espressione de'suoi sentimenti, se non per timore di rendere dubbiosa la fermezza della sua risoluzione: ma da che la sua morte è irrevocabilmente deliberata, la veggiamo abbandonarsi a' più teneri sfoghi del dolore. Ella deplora la sua gioventù, tutti gli sconosciuti diletti della vita, e, come la figlia di Jefte, quelli pure d' un felice imeneo. Tuttavia ella non tradisce con veruna parola la sua segreta fiamma per Emone; nè mai esprime che

il suo pensiero si volga a lui (*). Dopo la sua eroica deliberazione, il confessare un particolare affetto che le avrebbe fatto desiderare un legame di più colla terra, non sarebbe stato che debolezza; ma, non ch' ella dovesse morire senza rincrescimenti, la santità della candida sua anima non le permetteva d'abbandonar la vita senza versar qualche lagrima sulla perdita dei doni universali che gli Dei hanno sparso sull' esistenza.

A prima fronte pare che il Coro dimostri assai poco coraggio nell'*Antigone*, poichè sempre obbedisce, senza far resistenza alcuna, agli ordini di Creonte, e neppur tenta placare con prieghi questo tiranno. Ma perchè il coraggio eroico d' Antigone apparisse in tutto il suo splendore, era uopo ch'ella si presentasse sola, e che non trovasse, fuor di sè stessa, nessun soccorso, nessun appoggio. Così la profonda sommissione del Coro sembrava che dèsse agli ordini sovrani la forza irresistibile della necessità, e gli ultimi canti ch'esso indirizza ad Antigone, aver dovevano una tinta sinistra, affinchè ella vôtasse il calice delle umane angosce. Ben differente è la situazione nell'*Elettra*; se il Coro non cessa quivi di dar segno di premura pe' due principali personaggi, e d' incoraggiarli, egli è perchè de' sentimenti morali, in apparenza così possenti come quelli che gli eccitano ad operare, ne gli avrebbero potuto rimovere, laddove questo interno conflitto non esiste nell' *Antigone*, e soltanto lo spavento de' pericoli esterni avrebbe potuto ritenerla dal suo proposito. Dopo il sagrifizio e la morte di questa pietosa vittima, più non resta che di vendicarla colla punizione del suo orgoglioso oppressore. Non ci voleva niente di meno che la distruzione dell' intera famiglia di Creonte e la disperazione di quel tiranno per pagare un sangue così prezioso:

(*) Barthélemy per verità accerta il contrario; ma la frase a cui egli si rapporta secondo i migliori manoscritti e secondo il nodo istesso delle idee, spetta al personaggio d' Ismene.

ciò spiega il perchè la moglie di Creonte comparisce una sola volta in sulla fine della tragedia per udire il racconto di tutte queste sciagure, e immolarsi di propria mano. I Greci sarebbero rimasi troppo disgustati dalla spaventevole morte d' Antigone, e non avrebbero potuto nè meno considerare la tragedia come terminata, senza una retribuzione espiatoria.

Il medesimo succede nell' *Ajace*. Questo eroe, colla sua morte volontaria, cancella la vergogna onde s' è coperto nella forsennatezza indegna di lui, e nella quale il gittarono gli Dei in punizione del suo orgoglio. L' infelice però non doveva essere perseguitato dopo la sua morte; e allorchè i Greci vogliono ancora insultare al suo corpo esanime, negandogli la sepoltura, Ulisse si oppone a cosiffatta indegnità. Quel medesimo Ulisse, ch' era tenuto da Ajace per suo mortale nimico, ed a cui Pallade, nella prima terribile scena, aveva presentato il furor d'Ajace per esempio del nulla dell' umana stirpe, comparisce qui sotto le sembianze della saggezza e della moderazione personificate; qualità che avrebbero preservato un eroe dalla sua funesta sorte.

L' antica mitologia, od almeno le favole che la tragedia si è appropriate, ne porge frequenti esempi di suicidio; ma questo non avviene d' ordinario che nel delirio, in uno stato di appassionato trasporto, o dopo un improvviso colpo della sventura che non permette all' uomo di rientrare in sè stesso. Alcuni suicidj, come quelli di Giocasta, d' Emone, d' Euridice e di Dejanira, non sono, ne' tragici quadri di Sofocle, che accessorj aggiunti per accrescere l' effetto generale. Solo la morte volontaria d' Ajace è una risoluzione meditata, un' azione libera, e meritava per conseguente d' essere l' oggetto principale d' una tragedia. Non è questa, come a' nostri tempi degenerati, l' ultima crisi d' una malattia dell' anima che si è andata insensibilmente aumentando; molto meno ancora si può dire che sia quel ragionato fastidio della vita, fondato sulla convinzione del

suo poco valore, il quale, secondo i principj della filosofia epicurea o stoica, portò tanti Romani negli ultimi secoli dell' Impero a rifiutar l'esistenza. Ajace non si mostra infedele al suo barbaro eroismo con un vile abbattimento d'animo; la sua frenesia è passata, e così pure il suo primo accesso di disperazione. che ne fu la conseguenza; ritornato interamente in sè stesso, egli misura la profondità dell'abisso in cui fu spinto dall' ira degli Dei; contempla il suo stato irreparabilmente perduto, il suo onore offeso dall' essergli state negate l' armi d' Achille, gli effetti della sua impotente rabbia, soltanto funesti a vili animali: quell' Ajace che ognora corse il campo degli eroi, vede or sè stesso fatto ludibrio de' suoi nemici, favola dell' esercito, e vitupero del vecchio genitore, se mai verso lui ritornasse; e si risolve, in così disperata condizione, a seguire la sua insegna: *Vivere, o morire con gloria*. L' artificio stesso, forse il primo in sua vita, ch' egli usa per allontanare i suoi compagni e poter in pace eseguire la sua funesta deliberazione, questo artificio, io dico, è la prova d' un' anima forte. Ei lascia il suo tenero figlio, la futura consolazione de' parenti che più non rivedrà, in cura a Teucro, nè muore senza avere provveduto in prima a tutti gl' interessi de' suoi. L' ultime sue parole esprimono con una certa asprezza quel medesimo sentimento d' ammirazione per la splendida luce del giorno, che Antigone sviluppa in un modo così tenero e così commovente. La coraggiosa durezza d' Ajace mentre sdegna la compassione, sì la eccita con tanto maggior forza. Qual emblema della ragione che si risveglia dopo un funesto delirio, non presenta mai quel padiglione che s'apre e lascia vedere Ajace, assiso in sul terreno, in mezzo alle scannate greggie, e in atto di far eccheggiare il cielo de' gridi della sua miseria!

Dove che Ajace, oppresso d' indelebile onta, prende in un tratto per partito d' uccidersi, Filottete ne sopporta il duro peso con lunga e coraggiosa

pazienza. Se l'uno è onorato dalla sua disperazione, è l' altro dalla sua fermezza. Allorchè l' istinto conservatore di sè stesso non si trova in contraddizione con nessun principio di morale, debbe osar di mostrarsi in tutta la sua forza. Egli è l' arme difensiva che fu data dalla natura a tutti i viventi; e l' energia con cui essi respingono gli assalti de'nimici della loro esistenza, è una pruova del suo valore. Senza dubbio Filottete non avrebbe saputo meglio d' Ajace sopportare l' umiliante giogo di quella medesima società umana che lo respinse; ma egli trovasi solo in faccia alla natura, e senza essere sbigottito dal suo aspetto, a prima fronte così terribile, si getta nel seno della madre comune, che amorosa riceve gli sventurati. Rilegato in un isola deserta, tormentato dal dolore d' una incurabile ferita, senza soccorso, senza conforto, egli sostiene la sua solitaria esistenza abbattendo colle sue frecce gli uccelli della foresta. Lo scoglio somministra salutifere piante a' suoi mali; la fonte gli porge fresca bevanda; la caverna gli procura ombra e riposo; e il raggio del mezzodì o la fiamma de' rami e delle frasche lo scalda nel cuor del verno. Talvolta pure si calmano gli accessi de' suoi dolori, e gli è dato d' abbandonarsi ad un sonno ristoratore. Non sono i patimenti, non i dispiaceri, che arrecano l' uomo a non apprezzar la vita; è la noja dell' abbondanza, il fastidio della sazietà. L' esistenza, spogliata di tutti i suoi vani accessorj, ridotta a sè sola, avrà sempre una possente attrattiva, che, per mezzo a tutti i suoi affanni, ancor si farà sentire al nostro cuore. Infelice! per dieci anni egli ha sopportato i suoi mali, e respira ancora! e ancor s' attiene alla vita ed alla speranza! Qual naturalezza, qual profonda verità in questa dipintura! Ma quello che più ne commove, si è il veder come Filottete, dopo essere stato rispinto dalla società per un atto d' ingiustizia non prima è rientrato nel seno di essa, ch' è già esposto ai colpi d' un altro vizio ancora più orribile, la doppiezza. L' inquietudine di

vederlo privato del suo arco, unico suo compenso, riuscirebbe fino ad essere troppo tormentosa per lo spettatore, se non si presentisse, dal principio, che il cuore diritto e sincero di Neottolemo non gli permetterà di spignere infino all' estremo l' impostura, che a suo mal grado egli è stato costretto d' impiegare. Filottete, nella sua giusta indignazione, ritorce con orrore i suoi guardi dagli uomini che lo ingannano, e li rivolge verso quei muti compagni della sciagurata sua vita, verso quegli esseri inanimati, che l' invincibile bisogno di dare sfogo a tanti affanni ha renduti suoi confidenti. Egli invoca l' isola e la sua fiammeggiante montagna, le chiama in testimonio della nuova ingiustizia che gli è fatta, e si dà a credere che pur dolga al suo diletto arco d' essero svelto dalle sue mani. Finalmente, quand' egli abbandona la solitaria Lenno, saluta con mesti accenti l' ospitale caverna, la viva scaturigine, e lo scoglio flagellato dalle onde, la cui nuda cima tante volte lo mirò volgere indarno i suoi guardi verso il mare. Tale è la naturale inclinazione dell' anima, destinata ad amar sempre!

Lessing ed Herder hanno a vicenda impugnata e difesa l' opinione di Winckelmann sul fisico patimento di Filottete, e sul modo con cui è espresso. Belle è forti sono le loro considerazioni dietro a questo proposito, ma io non mi posso tenere di non pigliare la parte di Winckelmann e del suo difensore Herder, i quali sostengono che Filottete, di pari come Laocoonte, mostra la fermezza d' un eroe la cui anima non succumbe al dolore.

Le Trachinie mi pajono talmente inferiori alle altre opere di Sofocle, che vorrei trovare qualche testimonianza, in sulla quale mi fosse permesso di asserire che per isbaglio fu attribuita a questo poeta una tragedia composta a' suoi giorni e nella sua scuola, fors' anche da suo figlio Giofonte ch' egli aveva allevato per avere in lui un successore. E vaglia il vero, sì nella disposizione generale, e sì

nella locuzione di questo dramma si possono trovare molte ragioni di dubitare della sua autenticità. Parecchi Critici hanno già notato che il monologo pronunziato senza motivo alcuno da Dejanira all' aprir della scena, non ha il carattere de' prologhi di Sofocle; se i principj che regnano nelle sue tragedie sono pure osservati nella presente, bisogna confessare che ciò è fatto in un modo assai superficiale, nè vi si trova la profondità de' suoi concetti. Tuttavolta, poichè nessun autore antico mette in dubbio ch' ella sia autentica, e poichè Cicerone istesso adduce il lamento d' Ercole come uno squarcio tratto dalle opere di Sofocle, è uopo risolversi a dire che il grande poeta fu questa volta di gran lunga minor di sè stesso.

Del resto, egli è subbietto veramente di qualità da occupare i Critici più esercitati l' esaminare fino a qual punto un artista debbe aver contribuito ad un' opera, acciocchè si possa farla correre sotto il suo nome. Le tragedie d' Euripide porgono sovente l' occasione di proporre una tale difficoltà, e si sa pure che questo poeta si faceva molto ajutare da un abile subalterno chiamato Cefisofonte. Così nell' arte drammatica, come nella pittura, ci furono epoche singolarmente felici, in cui le circostanze esterne e i rari talenti di alcuni grandi uomini eccitavano un cotal zelo, che si andavano formando numerose scuole accese del medesimo spirito. Allora le opere degli scolari con alcuni tocchi del maestro, e quelle del maestro con tutti i loro accessorj condotti dagli scolari, si spacciavano quai lavori della medesima mano. Questa unione di sforzi per una sola gloria, questa sfera attiva dove un genio centrale mette tutto in moto, è uno de' fenomeni più importanti che offra l' istoria delle arti.



LEZIONE QUINTA.

Euripide. — Sue qualità e suoi difetti. — Egli fu cagione della decadenza dell' arte tragica. — Paragone tra le Coefore *d' Eschilo* , *l'* Elettra *di Sofocle e l'* Elettra *d' Euripide.*

Quando si considera Euripide in sè stesso senza paragonarlo co' suoi predecessori, quando si leggono le sue migliori opere e gli ammirabili squarci che si trovano sparsi in alcune altre, si può fare di esso il più pomposo elogio; ma se per contrario lo contempliamo nel complesso della storia dell' arte, se lo esaminiamo per rispetto alla morale, all' effetto generale delle sue tragedie e alla tendenza degli sforzi del poeta, non si può fare di non giudicarlo con severità, e di censurarlo per più versi. Ci ha pochi scrittori, di cui si possa dire con verità tanto bene e tanto male, come di esso. Egli è uno spirito straordinariamente ingegnoso, e d' una sorprendente destrezza in tutti gli esercizj intellettuali; ma fra moltissime parti amabili e luminose, non trovasi in esso nè quella grave profondità d' un' anima elevata, nè quell' armonica e ordinatrice saggezza che ammiriamo in Eschilo ed in Sofocle. Egli cerca sempre di piacere senz' andar ritenuto ne' mezzi. Quindi ne viene ch' egli è di continuo ineguale a sè stesso, che ha de' passi d' una bellezza portentosa, e che altre volte cade in vere trivialità; ma ad onta di tutti i suoi difetti, egli possiede la facilità più felice e una cotal seducente vaghezza che mai non gli vien meno.

Ho creduto necessario di far precedere il giudizio ch' io fo d' Euripide, temendo che alcuno non m' accusasse d' essere in contraddizione con me stesso, con allegare un piccolo scritto che pubblicai già tempo in francese, e dove io m' ingegnava di sviluppare i pregi che, a' miei occhi, aveva la *Fedra* d' Eu-

ripide sulla imitazione di Racine. Ma io non prendeva allora in esame che un oggetto particolare ed una delle migliori opere del poeta greco: qui muove da un punto di vista generale e dall'idea della perfezione assoluta. Debbo adunque giustificare la mia ammirazione per la tragedia degli Antichi, e provare ch'essa non è nè cieca, nè esagerata, ricercando con severità le prime tracce di declinazione che si manifestarono nell'arte drammatica.

Gli sforzi che tendono a far giugnere le arti al loro più alto grado di perfezione, hanno sempre un certo che di stento; tutto si dirige verso l'organizzazione interna, nulla è dato alla pulitura delle superficie, all'armonia de' colori; non ci ha per anco nell'esecuzione nè grazia nè facilità. Pure il momento che si vanno preparando grandi successi, è quello a cui il filosofo pone l'occhio con maggiore attenzione, e dove le arti le quali ancor nascondono tutti i loro futuri sviluppamenti, hanno per esso il maggior pregio. I quadri composti ne' tempi che la pittura incominciava a decadere, piacciono assai più agli occhi degl' ignoranti, che quelli fatti innanzi all'epoca della sua maggior gloria. Tuttavia un vero intendente troverà un merito più reale nelle opere del Mantegna e del Perugino, che non in quelle di Zuccheri e degli altri pittori che tenevano il campo allorchè le grandi scuole del secolo decimosesto cominciarono a tralignare ed a cadere in un genere insipido e superficiale. Il punto della perfezione nelle arti può essere paragonato al fuoco d'uno specchio ustorio; ad un'eguale distanza d'ambe le parti i raggi luminosi occupano il medesimo spazio; ma, prima che si uniscano, tendono a concentrare le loro forze, dove che, dopo essersi incrocicchiati si fanno subito divergenti, che li perdiamo di vista.

Noi abbiamo ancora un particolar motivo di notare con severo giudizio gli sviamenti d'Euripide; ed è che il nostro secolo è infetto delle medesime malattie morali ond'era quello in cui il greco poeta

s'acquistò, se non altissima stima, almeno un grandissimo favore appresso de' suoi contemporanei. Noi veggiamo una moltitudine d'opere teatrali molto inferiori, in quanto alla forma ed alla sustanza, a quelle d'Euripide, ma che somigliano loro in questo, che ammolliscono gli animi per via di commozioni dolci e tenere in apparenza, ma in realtà corruttrici, e tendono in generale a produrre degl' increduli nel fatto della morale.

Quello ch' io sono per dire in tale proposito, non è interamente nuovo. Se i Moderni hanno più spesso preferito Euripide a' suoi due predecessori, si è che potette sedurli la corrispondenza de'sentimenti e della maniera di vedere; si è forse altresì che una sentenza d' Aristotile male interpretata li trasse in errore. È agevole il provare che i contemporanei d'Euripide lo giudicarono sovente com'io faccio; questa mischianza di biasimo e di lode trovasi pure indicata nell'Anacarsi, sebbene l'autore si esprima in un modo blandissimo, come quegli che sempre desidera di presentare le opere de'Greci sotto il punto di vista più favorevole.

Sofocle aveva ben riconosciuto questi difetti in Euripide, e alcuna volta li riprese in modo assai mordace, non ostante che la natura sua lo allontanasse certamente da qualunque gelosia d'artista. Di fatto è noto ch' egli deplorò sinceramente la perdita del suo rivale, e volle che i suoi attori comparissero senza corona nella tragedia che dovevano rappresentare poco tempo dopo la morte di lui. Io non credo che sia possibile d' applicare ad altri se non che ad Euripide l'accusa che Platone intenta a' poeti tragici, dicendo « ch'essi abbandonano gli uomini al» l'impero delle passioni, e che gli ammolliscono facendo prorompere gli eroi de' loro drammi in lamenti smoderati. » Questo biasimo sarebbe troppo evidentemente ingiusto, se cader dovesse sopra Eschilo o sopra Sofocle.

Si sa fino a qual segno Aristofane si gittò a pre-

sentare Euripide sotto un aspetto ridicolo; ma i suoi motteggi non furono nè sempre ben compresi, nè prezzati secondo il loro valore. Lo stesso Aristotile muove a questo poeta sensatissimi rimproveri, e quando lo chiama il più tragico sopra tutti gli altri, egli non intende per questo che Euripide abbia portata la tragedia al suo maggior grado di perfezione, ma parla del grand'effetto delle sue funeste catastrofi; il che è tanto più evidente, quanto che subito egli aggiugne: « *sebbene talora e' dispone male l'al-* » *tre parti de' suoi drammi* ». Finalmente le chiose antiche sopra questo poeta contengono parecchie osservazioni severe, ma perfettamente giuste, intorno ad alcuni passi isolati; ed è probabile che sieno esse dovute in gran parte a que' dotti d'Alessandria, profondamente versati nella teorica delle belle arti, e fra' quali Aristarco meritò, per la sua grande sagacità, che il suo nome servisse a indicare un eccellente Critico.

Più non troviamo in Euripide l'essenza pura e senza mescolanza della tragedia, e i tratti che la caratterizzano sono già in parte distrutti. Il lettore si ricorda che noi abbiamo fatto consistere questi tratti nell'idea dominante del Destino, nella composizione ideale, e nello spirito del personaggio che si faceva rappresentare dal Coro.

Euripide aveva appreso da' suoi predecessori a fare dell'influenza del Destino la molla principale delle sue tragedie, ed esige, secondo l'uso stabilito, che si abbia gran fede negli oracoli. Nondimeno il Destino non è più nella sua poesia l'anima invisibile di tutta la finzione, l'idea fondamentale del sistema tragico. Noi abbiamo veduto che questa medesima idea poteva essere côlta sotto un aspetto più o meno severo, e che nella totalità d'una trilogia la terribile possanza del Fato alcuna volta finiva col mostrarsi sotto i sembianti d'una saggia e benefica Provvidenza; ma Euripide la forzò a discendere dalla regione dell'infinito, e l'inesorabile Destino degenera

sovente appresso di lui in un capriccio del caso. Da quel punto la fatalità cessa d'adempiere il gran fine della tragedia, e di far risaltare, mediante un patente contrasto, la libertà morale dell'uomo. Non ci ha che un piccolissimo numero di tragedie d'Euripide, in cui si vegga la Virtù, in conflitto col Fato, vincere o succumbere con gloria; gli eroi delle sue tragedie sono esposti al dolore, ma non lo sopportano volontariamente.

Abbiamo veduto che Sofocle, ad esempio degli artisti imitatori delle forme, subordinava la passione al carattere, ed il carattere alla elevatezza ideale; appresso di Euripide è tutto l'opposto. L'essenziale per esso è il patetico; poi s'occupa della dipintura caratteristica, e, se rimane qualche cosa da fare, egli cerca alle volte di spargere sulla sua favola dignità e grandezza, ma più sovente ancora ingenuità e grazia. Si sa che dove tutti i personaggi della tragedia fossero egualmente perfetti, non potrebbero esistere gli ostacoli necessarj al nodo dell'intreccio; tuttavia Euripide, secondo Aristotile, ha sovente dipinto senza necessità de' caratteri viziosi; tale è per esempio quello di Menelao nell' *Oreste*. La credenza popolaresca aveva consecrato i grandi delitti degli eroi della Favola; ma perchè mai Euripide attribuisce loro, di suo talento, de' piccoli tratti di malvagità e inutili bassezze? Ei non si cura di dare alla schiatta de' Semidei proporzioni soprannaturali; piuttosto s'occuperebbe di riempiere l'intervallo che separa il tempo favoloso da un'epoca più moderna. Egli introduce nel mondo reale le Divinità e gli Eroi, ci rende familiari co' grandi personaggi della Favola, nè punto evita di lasciarceli veder da vicino, in quel genere di trascuratezza che nuoce ad ogni specie di dignità. Ho lodato Sofocle d'aver ritirato i prodigi mitologici alla sfera dell'umanità, ma non posso approvare che Euripide gli abbia fatti entrare nell'angusto circuito dell'imperfezione individuale.

Ecco ciò che Sofocle stesso voleva indicare quando dicea : « Io ho dipinto gli uomini quali dovrebbero essere , e Euripide quai sono. » Egli non pretendeva certamente d'aver presentato modelli perfetti di morale, ma aveva in mira l'elevatezza ideale , o la dignità de' caratteri e de' costumi. Sembra di fatto che Euripide si recasse ad obbligo di dire continuamente a' suoi uditori : « Mirate ; questi es- « seri famosi erano uomini , le loro debolezze erano « simili alle vostre, essi operavano pe' motivi me- « desimi che voi. » Laonde egli toglie volentieri a svelare i difetti e i vizj degli uomini , ed anzi li fa scoprire a loro stessi per via d' ingenue e volontarie confessioni. Non solo i suoi personaggi mostrano spesso sentimenti volgari , ma giungono perfino a darsene un cotal vanto.

Nelle tragedie d'Euripide , il Coro non è , il più delle volte , che un ornamento esteriore ; i suoi canti , che d'altra parte non ispiegano un volo molto alto , e sembrano anzi leggiadri , che veramente inspirati , sono al tutto episodici, nè hanno corrispondenza veruna coll' azione. Ciò fu avvertito da Aristotile quando ei disse : « Debbesi stimare che il Co- « ro sia uno degli istrioni , e ch' ei sia una particella « del tutto , non come usa Euripide , ma come usa « Sofocle. «

Gli antichi autori comici godevano il privilegio di fare alcuna volta parlare il Coro , in lor proprio nome, agli spettatori , e ciò chiamavasi una *parabasi*. Questa licenza drammatica , siccome verrò mostrando appresso, poteva essere conforme allo spirito dell' antica commedia greca , ma non era ammessa nella tragedia. Nondimanco Euripide , secondo la testimonianza di Giulio Polluce , ne fece uso frequente nelle sue opere , ed anzi si lasciò ire in questo a tanta smemorataggine,che il Coro delle Danaidi , tutto composto di donne , impiega le desinenze praticate pel genere mascolino.

In tal guisa questo poeta annichilò , per così dire,

la più intima essenza della tragedia, e nella forma esteriore ne alterò sovente le belle proporzioni. Ei non sa fare all'armonia generale il sacrifizio di alcuni splendidi squarci, i quali pure debbono di gran lunga il loro splendore ad ornamenti estranei, che a vere bellezze poetiche.

Euripide adottò, nell'accompagnamento della musica, tutte le novità che aveva inventate Timoteo, e scelse i modi più confacevoli alla mollezza della sua poesia. Il meccanismo de' suoi versi ha il medesimo carattere; sono essi costrutti liberamente e per poco senza regola; un attento esame scoprirebbe un non so che d'abbandono e di voluttuosa lanquidezza fino ne' ritmi de' suoi Cori.

Ciò di che Euripide fa continuamente un uso smoderato, sono i partiti di quella seduzione puramente esterna, chiamata da Winckelmann *l'arte di lusingare i sensi*. Egli impiega tutto quello che non ha valor reale pel cuore o per la mente, ma che colpisce, sbalordisce od agita vivamente lo spettatore. Egli cerca l'effetto ad un grado e con mezzi che non si debbano permettere al poeta drammatico. Egli per esempio non si lascia mai fuggir l'occasione di cagionare uno spavento subitaneo e mal fondato ai suoi personaggi. I vecchi si querelano di continuo sulla caducità della vità, e si vedevano anelanti e mal fermi in su'ginocchi montar la salita che dall'orchestra conduceva al teatro, e che delle volte rappresentava l'erta d'una montagna. Questo poeta sagrifica al desiderio di commuovere, non solo il decoro, ma eziandio la concatenazione necessaria al beninsieme d'un dramma. Le sue dipinture dell'infelicità sono forti e penetranti; nondimeno è raro ch'egli voglia eccitar la pietà pe' dolori dell'anima, e soprattutto pe'dolori raffrenati, o coraggiosamente sofferti; ma sì bene per quelli del corpo e vivamente espressi. Gli eroi d'Euripide sono ridotti alla mendicità; patiscono di fame e di miseria; appajono in sulla scena coperti di cenci; e per questo appunto

Aristofane con molta giovialità gli dà la baja nella sua commedia degli *Acarnesi*.

Euripide aveva seguito le scuole de' filosofi (egli era discepolo d' Anassagora e non di Socrate, col quale però aveva alcune relazioni). Egli ha per conseguenza la vanità di far costantemente allusione a tutte le sorte di tesi filosofiche, e ciò senza molta accortezza. La semplice credenza religiosa del popolo sarebbe a lui parsa troppo volgare. Egli s' ingegna, per quanto è possibile, di far riguardare gli Dei sotto un aspetto allegorico, e di spargere così de' dubbj sovra le sue proprie opinioni. Si possono in esso distinguere due esseri; l' uno è il poeta, le cui produzioni erano consecrate ad una solennità religiosa, e che, mettendosi sotto la protezione degli Dei, doveva egli medesimo onorarli; l' altro è il sofista pieno di pretensioni, che lascia trasparire una maniera di pensare filosofica ed obbiezioni di spirito forte di sotto al velo delle maravigliose tradizioni a cui va debitore de' soggetti delle sue tragedie. Si vede pure ch' egli si vuol gratificare i suoi contemporanei, trasportando ne' secoli eroici gli usi popolari più moderni, per poco ch' e' vi si possano accomodare. Tuttochè vada crollando i fondamenti della religione, egli fa di continuo il moralista, e dissemina per tutto massime severe e triti apotegmi, il cui senso non è tampoco sempre giusto. Ad onta di questa gran pompa di morale l' intenzione de' suoi drammi e l' effetto generale ch' essi producono, sono lontani dall' andar esenti da qualunque rimprovero. Esiste a questo proposito un grazioso aneddoto. Nella sua tragedia del *Bellerofonte*, questo eroe, facendo l' elogio della ricchezza, la poneva in cima di tutte le gioje domestiche, e terminava con dire che se Afrodite (detta per soprannome *la dorata*) risplendeva come l' oro, ben meritava in effetto l' amor de' mortali: a cotale sentenza levossi un gran clamore fra i circostanti, e già si mettevano in atto di lapidare l' attore e il poeta, quando Euripide, lanciatosi innanzi sulla scena,

gridò : « Aspettate , aspettate solamente , vi prego; « alla fine ei la pagherà ben caro. » Nella istessa guisa egli si giustificò degli orribili discorsi e delle bestemmie che faceva dire ad Issione, e promise che non lascerebbe finir la tragedia, che non appiccasse alla ruota quell'empio.

Un simigliante espediente onde compiere quella giustizia teatrale, con cui si presume di riparare a tutto il male che si è fatto nel corso d'un dramma, è certamente una scusa assai meschina; ma ancora questa scusa non si può sempre allegarla in favore d'Euripide: nelle sue tragedie i malvagi si tolgono le più volte di sotto a tutti i pericoli, le menzogne ed altre cattive azioni sono frequentemente giustificate, soprattutto quando si può attribuirle a buoni motivi. Laonde questo poeta si rese familiari i sofismi delle passioni, per mezzo de' quali si riesce a far comparir bella ogni cosa. Si è più volte citato questo verso d'Euripide, in cui pare che sia stata espressa la restrizione mentale de' casisti.

Giurava il labbro, ma taceva il core.

Si potrebbe dire a buon dritto che questo verso, che si meritò da Aristofane tanti motteggi, può essere giustificato nel luogo dove si trova; ma non cessa per questo che la forma sentenziosa non ne sia biasimevole, come quella che dà luogo a sinistre applicazioni. Cesare ripeteva sovente quest'altro motto del medesimo poeta :

. . . . . . *Commetter giova*
Un' ingiustizia, quand' è scala al trono ;
Ma fuor di questo, essere l'uom dee giusto.

Colui medesimo che citava una tal massima, sentiva abbastanza quanto poteva essere pericolosa.

Gli Antichi rimproveravano già ad Euripide d'aver nelle sue opere manifestato de' principj molto ri-

lassati, quanto all'amore. Ella è cosa da non si poter sopportare, l'udir Ecuba instigare Agamennone a punir Polinnestore, rammentandogli i piaceri ch'egli gustò con Cassandra, da poi che le leggi della guerra l'hanno fatta sua schiava, ed implorare la vendetta dell'uccisione di suo figlio in nome dell'avvilimento della figlia sua. Euripide prese il forsennato amore di Medea e l'amore incestuoso di Fedra per argomenti di due tragedie, in un tempo che questa passione, meno nobilitata che a' dì nostri da sentimenti delicati, non era mai l'oggetto principale della tragedia; e solo per cagione di far comparire le donne sotto un aspetto così odioso, fe' loro il primo rappresentare un personaggio importante sulla scena. Del resto nessuno ignora quant'ei le odiasse: le sue opere sono piene d'epigrammi sulla loro debolezza, nè mai egli cessa di far risaltare la superiorità degli uomini, ai quali senza dubbio molto più gli premeva di piacere, come quelli che formavano la maggior parte del suo uditorio. Si suppose che le sue relazioni domestiche e il complesso de'suoi costumi avessero influito sulla opinione ch'egli si avea formato delle donne. Comunque si sia, è facile a riconoscere dal modo con cui le dipinge, che vivamente potevano sopra il suo cuore non che le loro attrattive, quell'incanto ancor più nobile che dà loro sovente l'elevatezza dello spirito; ma ch'egli non aveva per esse alcuna stima solida e sentita.

Abbiamo veduto che i Greci accordavano a'poeti il privilegio di trattare con libertà i soggetti della mitologia. Appresso di Euripide questa libertà degenera sovente in licenza. Le favole d'Igino, che tanto si dilungano dalle ordinarie tradizioni, non sono in parte ch'estratti delle tragedie di esso. Siccome egli travolge tutte le idee ricevute, così è costretto di dover annunziare con un prologo il modo col quale ha disposto de'personaggi della Favola, e della sorte ch'ei loro destina.

Intorno ai prologhi di questo poeta, Lessing pro-

duce nella sua Drammaturgia una opinione molto straordinaria. Bisognava, dic'egli, che Euripide avesse fatto fare de' progressi all'arte drammatica, giacchè si poteva riposare nella forza delle situazioni, senz'aver uopo d'eccitare la curiosità. Ma io non veggo per qual ragione l'interesse eccitato dall'incertezza dell'avvenimento, non abbia ad essere nel numero delle impressioni che deve produrre una finzione drammatica. Si obbietta, è vero, che il piacere fondato sulla curiosità non può essere sentito che una sola volta. Ma è noto abbastanza che, allorquando l'effetto della rappresentazione è così potente com'esser debbe, lo spirito dello spettatore si affissa a ciò che succede in quel medesimo istante, a segno che ne obblìa l'esito, e sente di nuovo tutta l'inquietudine dell'aspettazione. È far ricader l'arte nella sua infanzia l'introdurre un personaggio il quale dica: « Sono il tale; ecco ciò ch'è avvenuto, ecco ciò che « avverrà. » Un simile cominciamento fa ricordare que'nastri sciorinati che uscivano dalla bocca delle figure negli antichi quadri. Ma la grande semplicità dello stile della pittura giustificava quest'uso gotico, laddove i raffinamenti del linguaggio d'Euripide non si possono convenire colle forme men rozze di un'arte già perfezionata.

Così i prologhi, come gli scioglimenti delle tragedie di questo poeta abbondano d'apparizioni di Divinità insignificanti, più volte anco inutili, e tutta la cui elevatezza sopra i mortali sta nella macchina che le regge per l'aria.

Euripide seguì, ma con molta esagerazione, la maniera de' Tragici più antichi, i quali disponevano il loro soggetto in grandi masse, e separavano l'azione ed il riposo con notabilissimi intervalli. Prima di lui, avevano già altri fatto uso di quelle domande e risposte per versi vicendevoli che, d'ambe le parti lanciati al pari d'altrettante frecce, dànno grande vivacità al dialogo. Ma egli suol prolungare queste conversazioni, tutte composte di arguti motti, in un

modo così fuor di misura e così arbitrario, che per lo più se ne potrebbe tôr via la metà. D'altra parte, egli si allarga in discorsi oratorj o patetici, che altro fine non hanno che di far brillare il suo stile. Egli stabilisce delle vere aringhe, dove ci ha e giudice e parti, dove s'adoperano tutti i ripieghi degli avvocati, le loro formole ordinarie, le loro amplificazioni e le loro sottigliezze, i loro sutterfugi. Egli procacciava senz'altro di divertire gli Ateniesi, con mostrar loro l' immagine de' processi, loro favorita occupazione. Laonde Quintiliano raccomanda lo studio d'Euripide a' giovani oratori, dicendo loro (il che è incontrastabile), dovere un cosiffatto studio assai meglio istruirli che quello de' poeti tragici più antichi. Tuttavia questa raccomandazione non è un elogio. L' eloquenza può in vero tornare a proposito in un dramma, allorchè la condizione e gli affetti dei personaggi gli spingono naturalmente a parlare con ordine e con calore; ma se la rettorica viene a soppiantare l'espressione immediata de' moti dell'anima, la poesia è ita.

La dizione d'Euripide, in generale, è troppo dilombata; ci si trovano senza dubbio immagini felicissime, e modi assai vaghi, ma non ha la dignità e l'energia dello stile d' Eschilo, nè la pura grazia di quello di Sofocle. Egli va dietro talvolta, nelle sue espressioni, al bizzarro ed al maraviglioso, e talvolta cade nel comune: il tratto de' personaggi è sovente familiarissimo, e gettano questi il loro coturno per camminare semplicissimamente sul terreno: tanto in questo, quanto nella esagerata dipintura di alcune fattezze di caratteri particolari (come la disdicevole condotta di Penteo in abito femminile, e la voracità d'Ercole in casa d'Admeto), Euripide appare, per così dire, il foriere della nuova commedia. Egli si trovava una grande inclinazione per questo genere, e di fatto vi si accosta ogni volta che dipigne i costumi de' suoi tempi, simulando di rappresentar quelli de' secoli eroici. Il perchè Menandro riconosce

in esso il suo maestro, e se ne professa grandissimo ammiratore. Si ha un frammento d'un'opera di Filemone, in cui questo poeta manifesta per Euripide un entusiasmo così stravagante, che saremmo tentati di avere le sue parole in conto di motteggio: « *S'io » fossi sicuro che i morti*, fa egli dire ad uno de' suoi personaggi, *avessero ancor sentimento*, *come taluni » asseriscono, mi andrei subito ad appiccare per vede- » re Euripide.* « Questa venerazione degli autori comici più moderni forma un contrasto molto notabile coll'opinione d'Aristofane, ch'era suo contemporaneo; ei lo perseguita senza posa e senza pietà, come avesse tolto l'assunto di non lasciare impunito alcuno de' suoi errori contro il gusto o contro la morale.

Benchè Aristofane, in qualità d'autor comico, riguardi sempre i poeti tragici, sotto l' aspetto della parodia, egli non attacca mai Sofocle; e quando afferra il lato pel quale Eschilo può dar cagione di scherzare, lo fa in guisa che bene apparisce nondimeno il suo rispetto per esso. Egli non solo non manca mai di contrapporre la grandezza gigantesca del più antico poeta alla frivola affettazione del suo successore; ma con vittoriose ragioni e inesauribile vivacità di spirito fa vedere la sofistica sottigliezza d'Euripide, le sue pretensioni oratorie e filosofiche, la sua morale rilassata, i suoi mezzi materiali di commuovere. La maggior parte de' Critici moderni riguardarono le opere d'Aristofane come un ammasso di buffonerie esagerate e calunniose, e, per non aver riconosciuto di molte verità divisate col velo del motteggio, diedero poco peso al giudizio di questo autore.

Tutte queste osservazioni però non ci debbono far dimenticare ch'Euripide apparteneva al più bel secolo della Grecia, e ch'era contemporaneo di parecchi di que' filosofi, di quegli uomini di Stato, di quegli artisti che diedero tanto lustro alla lor patria. S'egli pare inferiore ai suoi predecessori, s' innalza poi messo a confronto d'un gran numero di Moderni.

Egli ha una forza particolare nell' espressione della sventura; spicca nel dipignere un' anima inferma, alienata, trasportata dal delirio delle passioni; è ammirabile qualora un soggetto, che esclude qualunque fine più elevato, lo strascina al patetico, e soprattutto allorchè il patetico stesso ricerca la bellezza morale; in quasi tutte le opere sue trovi, non ch'altro, sorprendenti squarci; in somma non ho già preteso di torgli la riputazione d'ingegno straordinario, ma solo ho voluto dire che in Euripide le qualità dell'anima, la severità delle massime morali e la santità delle idee religiose non andavano di pari colle splendide facoltà dello spirito.

Si giudicherà più facilmente del merito respettivo de' poeti che abbiamo alle mani, con paragonare insieme tre opere, fortunatamente ancora da noi possedute, e nelle quali trattarono tutti e tre il medesimo argomento, la punizione di Clitennestra per mezzo d'Oreste.

La scena delle *Coefore* d'Eschilo succede davanti al palagio degli Atrìdi, e la tomba d'Agamennone è collocata sul teatro. Oreste s'avanza con Pilade, suo fido amico, e le sue parole (le prime delle quali per isventura ci mancano) sono una preghiera a Mercurio ed una invocazione all' ombra di suo padre. Egli si obbliga solennemente alla vendetta, e depone una ciocca di capelli sulla tomba. Vedesi allora uscir del palagio uno stuolo di donne vestite a bruno; e siccome pare ad Oreste di raffigurar fra esse la germana, si fa indietro con Pilade per osservare ogni cosa in silenzio. Il Coro è composto di Trojane prigioniere le quali annunziano co'loro flebili canti il motivo del sacrificio ch' è loro imposto, e il terribile sogno che gli Dei mandarono a Clitennestra. Esse esprimono i loro tetri presentimenti sull' avvenire e sulla imminente vendetta, e compiangono la sciagura di vivere in una sì vergognosa schiavitù. Elettra domanda loro se credono ch'ella debba compier l' ordine della sua rea genitrice, o vero

spargere tacitamente le libazioni; in sulla risposta del Coro, ella dirige una preghiera a Mercurio sotterraneo ed all'anima di suo padre, scongiurandoli a volgere su di essa un guardo pietoso, a salvare Oreste, ed a permettere ch' egli ritorni armato di vendetta. Intanto che si versano le libazioni, e ch' ella deplora insieme col Coro la morte d' Agamennone, le viene improvvisamente veduta una ciocca di capelli dello stesso colore de'suoi, e s'accorge di alcune pedate, la cui somiglianza colle proprie la colma di meraviglia; sull' istante corre al suo animo l' idea dell' essersi il fratel suo avvicinato alla tomba, e in quella che il suo cuore s' abbandona alla viva commozione eccitata da tale speranza, Oreste si appressa e si fa riconoscere. Egli toglie tutti i dubbi di lei mostrandole una veste tessuta da essa medesima, e da lui fin qui conservata. Il fratello e la sorella dànno segno della più tenera gioja. Oreste innalza una preghiera a Giove, racconta in che modo Apollo gl' impose di far vendetta degli uccisori di suo padre, co' mezzi ch' essi medesimi avevano adoperati, cioè a dire coll' astuzia, e aggiugne che il Nume gli aveva minacciata la persecuzione delle Furie, se osava disubbidirgli. S' odono allora i canti d'Elettra e quelli del Coro; ciò sono preghiere all'anima dell'estinto, non che alle Divinità infernali, e l'esposizione di tutti i motivi di vendetta, massime del più potente di tutti, l'orribile uccisione d'Agamennone. Oreste s'informa della visione che potè arrecare Clitennestra a imporre un sagrifizio, e come ascolta ch' ella sognò di porgere il seno ad un serpente che ne suggeva sangue in cambio di latte, grida ch' egli vuol essere questo serpente, e dichiara il suo disegno d'introdursi nella reggia travestito in modo di straniero, e di sorprendere i due complici del misfatto. Ciò detto, s' allontana con Pilade per recare a fine il suo proponimento. Il Coro compiagne la sfrenata audacia de' mortali, soprattutto delle donne nelle loro illegittime passioni, e mostra,

secondo i terribili esempi della Favola, come la giustizia degli Dei colpisce quando che sia i delinquenti. Oreste, in abito straniero, ritorna con Pilade e domanda d' essere intromesso nel palagio. In questo mezzo egli s' avviene in Clitennestra ch' esce dal palagio medesimo, e la ragguaglia della morte di suo figlio; Elettra prorompe in finto pianto, e lo straniero è invitato ad entrare. Dopo una breve preghiera del Coro, si vede comparire la nutrice d' Oreste, tutta in lagrime per la morte di esso. Il Coro procura di ridonarle alcuna speranza, e la consiglia d'indurre Egisto, pel quale avea mandato la regina, a venir solo, anzichè accompagnato dalle sue guardie. Allorchè s' avvicina il momento del pericolo, il Coro chiede a Giove ed a Mercurio di favorire la vendetta. Arriva Egisto, il quale favella col messaggiere inviatogli dagli stranieri. Egli non si può rendere interamente persuaso della morte d'Oreste, e per chiarirsene del tutto s' affretta d' entrar nel palazzo. Appresso una breve preghiera del Coro, s' odono acute grida dal fondo del teatro; s'avanza precipitosamente un servo, e còrre verso l'abitazione delle donne, a fine d'avvertir Clitennestra; a tal voce, ella s'accosta, chiede d' una scure per difendersi, ma nel momento che vede suo figlio scagliarsi contro di lei con una spada insanguinata, si smarrisce, ed offre ad Oreste, nel modo più patetico, il suo materno seno. Tutto perturbato, egli si volge a Pilade, il quale lo esorta in brevi note, ma pe' motivi più possenti, a compiere la disegnata vendetta. Dopo alcune rapide parole d' invettive e di giustificazioni, Oreste incalza sua madre entro il palagio, ove intende immolarla presso il cadavere dell'indegno Egisto. Il Coro, con lugubre canto e solenne, celebra la giusta retribuzione allora allora compiuta; in un tratto s'apre la gran porta in mezzo al teatro, e si veggono i cadaveri dei due colpevoli distesi sopra un letto. Oreste fa sciorinare da un servo l'ampia veste in cui era stato avviluppato suo padre per trucidarlo. Il Co-

ro riconosce le traccie del sangue d'Agamennone, e a tale spettacolo si raddoppiano i suoi lamenti ed il suo sdegno. Oreste, la cui agitazione va sempre più crescendo, e il quale s'accorge di uscir già fuori di sè, si vale de' pochi momenti che gli rimangono per giustificare il suo operato. Egli annunzia che va a domandare a Delfo la purificazione del sangue che ha sparso, e, già inseguìto dalle Furie vendicatrici del parricidio, si precipita fuori del teatro. Il Coro, che non ha veduto queste Divinità, fa pensiero che esse non sieno presenti che nell'immaginazione d'Oreste, e termina con triste riflessioni sul fato degli Atrìdi e sulle sanguinose scene che, dopo l'orribile banchetto di Tieste, si rinnovarono per tre volte nel loro palagio.

L'azione dell' *Elettra di* Sofocle succede ugualmente innanzi al palagio del re di Micene, ma non si vede la tomba d'Agamennone. Al primo raggio del mattino, Oreste arriva con Pilade, e seguitato da quel medesimo vecchio il quale, salvatolo il giorno dell' uccisione del padre di esso, gli fu da poi costante compagno, ed ora gli è scorta nella sua città natìa. Oreste, ricevute da questo vecchio alcune nuove istruzioni, gli confida l'ordine datogli da Apollo, il modo con cui pensa di seguirlo, e innalza una preghiera agli Dei protettori della sua patria e della casa de' suoi avi. S'odono i gemiti d'Elettra dentro dal palazzo. Oreste le si vorrebbe far conoscere, ma il vecchio ne lo mena ad offerire un sagrifizio sul sepolcro d'Agamennone. S'avanza Elettra, la quale sfoga i suoi affanni invocando il cielo, e manifesta il suo impaziente desiderio di vendetta dirigendo i suoi scongiuri alle Divinità infernali. Il Coro, composto di giovani donzelle di Micene, s'appressa per consolarla; il che dà luogo ad un avvicendare di canti e di discorsi, ne' quali Elettra risponde all'esortazioni delle sue compagne abbandonandosi all'espressione del suo dolore. Ella deplora la vergogna della sua oppressione, la perdita delle

sue speranze, ormai del tutto spente a motivo dell'indugiar d'Oreste, tante volte e sempre indarno chiamato in suo soccorso, e pare che appena appena ascolti i consigli del Coro il quale cerca di rilevare l'animo di essa. Crisotemi, sua minor sorella, e prediletta da Clitennestra pel suo naturale più dolce, arriva in questa recando in mano sepolcrali proferte da deporre sull' avello di suo padre. Tosto insorge fra le due sorelle un' altercazione circa la differenza de' loro sentimenti. Crisotemi annunzia ad Elettra ch'Egisto, in questo punto assente, ha preso sul conto di lei le più crudeli risoluzioni; al che Elettra non risponde che sfidando l'ira del tiranno. Crisotemi racconta ancora alla sorella che Clitennestra vide in sogno Agamennone, tornato in vita, piantare il suo scettro nel terreno, e quello subito diventare un albero immenso, i cui rami ombreggiavano tutto il paese di Micene; ed aggiugne che Clitennestra, spaventata da cotal sogno, le ha ordinato di portare de' doni all'ombra d' Agamennone. Elettra consiglia Crisotemi di noncontaminar la tomba con que'sacrileghi libamenti, ma d' invocare il padre loro per sè medesima, pel resto della famiglia, soprattutto per Oreste; e sì le porge il suo cinto e una ciocca de' suoi capelli, quali offerte più degne d'essere deposte sul sepolcro. Crisotemi si parte, promettendole di aderirsi a lei. Il Coro ritrae dal sogno di Clitennestra il sicuro presagio che il giorno della giustizia s'appressa, e attribuisce tutte le sciagure de' discendenti di Pelope al primo delitto del loro avo. In questo mezzo arriva Clitennestra, la quale garrisce la figlia, ma con maggior dolcezza dell' usato, forse per effetto del timore inspiratole dalla sua notturna visione; ma com' ella s' argomenta di giustificare il suo delitto, Elettra non può frenare il suo sdegno, e quindi ne nasce una viva scena, che però non giugne infino alla violenza. Clitennestra s'avvicina poscia all' ara collocata davanti al palagio, per indirizzar le sue preci ad Apolline; do-

manda al Dio della sanità una lunga vita, e, sommesso, la rovina di suo figlio. Allora s' innoltra il vecchio, ajo d'Oreste, e, fingendosi un messaggiero che viene della Focide, annunzia con tutte le particolarità possibili la morte d'Oreste, avvenuta nei giuochi pitii; anacronismo da poter essere giustificato. Clitennestra, che nel primo momento ha sentito un lieve fremito di materna commozione, a mala pena può nascondere di poi l'insultante sua gioja, e invita il messaggiero a entrare nella reggia. L' infelice Elettra, a sì funesti detti trafitta di dolore, innalza commoventi querele, mentre il Coro si studia invano di confortarla. In mezzo a questa scena di costernazione, accorre la giovine Crisotemi, piena di gioja; ella ha trovato sulla tomba d' Agamennone una ciocca di capelli, libazioni e novelle ghirlande, nè dubita punto che Oreste non sia ritornato. Queste parole non mettono alcuna speranza nel cuore d' Elettra, e pare anzi che rendano più amaro il sentimento della sua infelicità; ella partecipa a sua sorella la certa notizia, pur anzi ricevuta, della morte d'Oreste, e sì la esorta, giacchè non rimane loro più nulla a sperare, d'imitarla nel suo ardire e di concertarsi con lei per ispegnere il tiranno. La timida Crisotemi non vede che follìa in cosiffatto divisamento; dopo una gagliarda disputa abbandona la sorella, e il Coro esprime la sua pietà per la derelitta Elettra. Allora entra Oreste con Pilade, e seguitato d' alquanti servi che recano l'urna in cui si suppone sieno rinchiuse le sue proprie ceneri. Elettra gli domanda colle più vive istanze le ceneri di suo fratello, e Oreste intenerito non si può più frenare. Dopo alcune parole preparatorie, egli si fa conoscere alla germana, mostrandole l' anello del loro padre, qual pegno di sua sincerità. Essi esprimono ne' loro canti i trasporti della scambievole gioja, quand' ecco sopraggiugne il vecchio a separarli, rimproverando la loro imprudenza. Elettra riconosce in esso il fido servo a cui ella medesima un dì commise

l' infanzia del germano, e gli esprime la sua gratitudine. In sui consigli del vecchio, Oreste e Pilade entrano tosto nel palagio per sorprendere Clitennestra avanti ch' Egisto ritorni. Elettra gli accompagna, indirizzando i suoi voti ad Apolline. Il canto del Coro annunzia il momento della retribuzione. S' odono dentro dal palagio le grida di Clitennestra atterrita, poscia le sue preghiere al figlio, e finalmente i suoi gemiti quando riceve il colpo mortale. Elettra, di fuori, aizza il fratel suo alla vendetta; questi ritorna subitamente colle mani grondanti di sangue; ma il Coro lo eccita, vedendo da lungi arrivare Egisto, a ritrarsi tosto entro la reggia per assalire il tiranno nel momento ch' egli varchi la soglia. Egisto s' informa delle circostanze della morte d' Oreste, e s' immagina, sopra gli ambigui discorsi d' Elettra, che il corpo di lui sia stato portato nell' interno degli appartamenti. Egli ordina che s' aprano le porte del palagio, affinchè il popolo, che mal sopportava il suo giogo, perda ogni speranza di vedere un giorno regnare il figlio d' Agamennone. Il fondo della scena, che tosto si schiude, lascia vedere un cadavere steso sopra un letto, e coperto. Oreste, ritto accanto di esso, invita Egisto a levare il velo; il tiranno, inorridito all' impreveduto aspetto del sanguinoso cadavere di Clitennestra, comprende qual sorte gli si prepara: parlar vorrebbe; ma Elettra vi si oppone, e Oreste lo sforza a entrar nella reggia, poichè gli vuol tôrre la vita nel luogo medesimo che il traditore tolta l' aveva a suo padre.

Il luogo della scena, nell' *Elettra* d' Euripide, non è a Micene, ma sui confini del territorio d' Argo in mezzo alla campagna, e davanti ad una misera e solitaria capanna. Vedesi uscir di questa capanna il vecchio contadino che vi soggiorna. Egli si fa a narrare agli spettatori ciò che succede nella casa del Re; è questo una specie di prologo, in cui il poeta ricorda la tradizione ricevuta, e v' aggiugne il racconto degli avvenimenti su cui egli stabilisce la sua

tragedia. Si ritrae dunque da questo contadino, che Elettra fu trattata nel modo più indegno, e che in luogo d' essere stata maritata convenientemente, com' era debito, fu sforzata a prendere uno sposo a lei inferiore di condizione, e che questo sposo è egli medesimo. I motivi di questo procedere verso Elettra, com' esso gli espone, sono singolarissimi. Egli però accerta d' avere in troppo rispetto questa principessa a tenerla qual moglie, e fa intendere ch' essi vivono insieme uniti da vincoli fraterni. Ancor non è spuntato il giorno, quando si vede arrivare Elettra. Ella porta sopra il suo capo, tondnto a modo delle schiave, una brocca per ire ad attignere dell' acqua. Il marito la scongiura di non si logorare in fatiche per essa così nuove; ma Elettra risponde che niente ne la terrà d' adempiere i doveri di buona massaia, ed ambedue si partono, l' uno pe' campi, e l' altra per le domestiche faccende. Allora s' avanza Oreste insieme con Pilade, al quale confida d' aver già fatto un sagrifizio sulla tomba di suo padre, ma che non s' assecura di metter piede nella città senz' aver prima cercato di scoprir l' abitazione di sua sorella, di cui sa il matrimonio, perocchè vuole per essa chiarirsi dello stato delle cose. Egli vede da lungi venire Elettra colla sua brocca sul capo, e si ritira in fretta verso il fondo del teatro. Elettra intuona un mesto canto sul proprio destino e su quello del genitore. In questo mentre arriva il Coro, composto di contadinelle, e la esorta ad intervenire alla festa di Giunone. Elettra si schermisce con mostrare le sue lacere vesti, e non si reca nè pure alle preghiere delle tenere forosette che s' offrono di prestarle degli abiti da festa. Ella scorge allora Oreste e Pilade nascosti in un canto, e, poichè li prende per ladri, si vuol rifuggire in casa. Oreste si sforza di ritenerla, e quindi ella suppone ch' ei voglia ucciderla. Quando finalmente gli è riuscito di tranquillarla, le annunzia che il fratello, da essa lagrimato, è ancor vivo, e s' informa dello stato di lei; il che

serve ad eccitare nell' animo dello spettatore tutte le idee che lo debbono occupare. Oreste non si dà a conoscere ad Elettra, ma si obbliga di eseguir le commissioni ch'ella dar gli voglia pel germano. Le villanelle, la cui curiosità è solleticata da una tale conversazione, si dimostrano vaghe di sapere ciò che succede a Micene: Elettra dipigne loro la sua propria miseria, non meno che il superbo lusso e il lieto vivere di sua madre e d' Egisto, che insultano all' ombra ed alle ceneri d' Agamennone. Il contadino ritorna dal lavoro, e trova molto disdicevole che sua moglie s' intrattenga familiarmente con giovani stranieri; ma, udendo ch' essi arrecano notizie d' Oreste, gl' invita ad entrare nella sua capanna. Oreste, all' aspetto di questo virtuoso uomo, fa delle riflessioni sul merito che sovente s' asconde sotto i cenci dell' indigenza e nelle più oscure condizioni. Elettra riprende suo marito d' avere invitato degli ospiti, poichè egli sa non ci aver nulla da offerir loro; egli risponde che i due forestieri si contenteranno di quel poco ch' ella saprà loro allestire, e che scarse provvigioni possono nondimeno bastare ai pasti d' una giornata. Tuttavia Elettra, confusa della sua povertà, lo manda ne' dintorni pel vecchio ajo che preservò i giorni d' Oreste, a fine d' indurlo ad arrecar loro qualche cosa ch' ella osi presentare agli ospiti. Il contadino si mette in via, pronunziando alcune sentenze sulla ricchezza e sulla moderazione. Il Coro intuona lunghi canti sull' andata de' Greci all' assedio di Troja, descrive tutti gli ornamenti dello scudo che Tetide aveva dato a suo figlio Achille, e finalmente fa de' voti perchè Clitennestra paghi il fio del suo delitto.

Il vecchio ajo, il quale ascende a grande stento infino alla capanna, arreca ad Elettra un agnello, de' caci, ed un otre colmo di vino. Egli si pone tosto a piangere, e non manca di asciugarsi gli occhi co' suoi laceri abiti. In risposta alle domande che gli fa Elettra egli dice che furono trovate sulla tomba

d' Agamennone le tracce d' un recente sagrificio, non che una ciocca di capelli, e che da ciò inferisce che Oreste v' abbia recato tali offerte. Segue un lungo dialogo fra Elettra e il vecchio, il quale squarcio non ha altro fine che di beffarsi de' mezzi onde si vale Eschilo a condurre la ricognizione tra il fratello e la sorella. Tuttavia questi mezzi non hanno niente d'assurdo, e d' altra parte lo spirito non si ferma sopra questo genere d' inverisimiglianza; ma la cosa più contraria al vero spirito della poesia, la più distruttiva di qualunque drammatico interesse, è di rimuovere il pensiero dall' oggetto che lo occupa, per forzarlo a rivolgersi sulla maniera con cui fu esso presentato ad un altro.

Gli ospiti d' Elettra escono dalla casa; e il vecchio considerato attentamente Oreste, lo riconosce e il fa riconoscere a sua sorella per via d' una cicatrice al sopracciglio, lasciatagli da una caduta; perocchè è questa la maravigliosa invenzione ch' Euripide sostituisce a quella d' Eschilo! Il fratello e la sorella si abbracciano, e s' abbandonano all' espressione della lor gioja durante il canto del Coro; appresso deliberano a lungo insieme col vecchio sul modo d' eseguire il loro disegno. E' sanno ch' Egisto è andato in villa per offerire un sagrifizio alle Ninfe. Oreste piglia il partito di condurvisi esso pure, a fine d' essere invitato al solito banchetto, e d' assalire Egisto all' impensata: e siccome il timore de' discorsi popolareschi ha ritenuta Clitennestra in Micene, così Elettra concepisce la ributtante idea di fingersi tenera di parto, e d' indurre per tal guisa sua madre a venirla a trovare. Essi invocano insieme gli Dei e l' ombra del genitore. Elettra dichiara che s' ucciderà ove l' impresa torni fallita e che avrà cura di tener pronta una spada a tale effetto. Il vecchio parte con animo di guidare Oreste verso Egisto, e di condursi poscia da Clitennestra. Il Coro canta la famosa istoria del montone dal vello d' oro, racconta in che modo Tieste, col soccorso dell' infida sposa d' Atreo,

gli rapì questo montone, come Atreo si vendicò di suo fratello con fargli mangiare i proprj figli, e come il Sole inorridito s'arretrò alla vista di quell'orrendo banchetto; la qual cosa, aggiunge il Coro con somma filosofia, sembra non pertanto molto dubbiosa. S'ode di lontano uno strepito e de' gemiti; Elettra crede che suo fratello sia dovuto succumbere, e non vuole sopravvivergli; ma fortunatamente arriva un messo il quale annunzia la morte d'Egisto, non senza mischiare alcune facezie al suo racconto. Mentre il Coro scioglie un canto di trionfo, Elettra prepara una ghirlanda per coronare suo fratello, che tosto ritorna colla testa del suo nimico in mano. Elettra si volge co' suoi detti alla testa d'Egisto, e le rimprovera le sue follie e i suoi misfatti; fra l'altre cose le dice che sempre mal ne incoglie a chi sposa una persona colla quale si visse in commercio illegittimo, e che non è conveniente che un marito abbandoni alla moglie il governo della casa. Intanto ch'ella parla in cotal guisa, si vede da lungi avanzarsi il corteggio di Clitennestra; Oreste si sente combattuta la coscienza sul conto del progetto ch'ei sta meditando, e gli nascono de' dubbi circa l'autorità dell'oracolo; ma sua sorella lo rincora, e sì lo fa entrare nella capanna. La regina, circondata di schiave trojane, arriva sopra un pomposo carro, coperto di magnifici tappeti; Elettra le vuole dar mano a discendere, ma Clitennestra non lo permette. Ella s'ingegna di giustificare l'uccisione d'Agamennone sotto il colore d'una giusta espiazione del sagrifizio d'Ifigenia, e invita sua figlia a risponderle liberamente. Ciò tende verisimilmente a dar cagione ad una sottil disputa, nella quale, fra i rimproveri ch'Elettra fa a sua madre, le dice ch'ella s'è troppo consigliata collo specchio, e che troppo ha studiato il suo abbigliamento durante l'assenza del marito. Clitennestra, a cui sua figlia confessa che già l'avrebbe punita se fosse stato possibile, dà segno di grande moderazione, ed entra nella capanna

per farvi un sagrifizio. Elettra le tiene dietro con insultanti parole, e il Coro canta la vendetta. S' odono delle grida dentro dalla capanna; il fratello e la sorella ritornano sulla scena luridi di sangue, e, già in preda a' rimorsi ed alla disperazione accrescono l' orrore che gl' investe ricordando i lamentosi accenti e i supplichevoli gesti della genitrice. Oreste si vuol dare alla fuga; Elettra domanda a sè stessa chi mai vorrà ora toglierla in moglie? All' improvviso compariscono nell' aria i Dioscuri, loro zii, i quali dànno biasimo ad Apollo d' aver pronunziato un oracolo sanguinario, e impongono ad Oreste di farsi giudicare dall' Areopago, affinch' egli scampi dalla persecuzione delle Furie. Essi acconciano quindi un matrimonio fra Pilade ed Elettra, ordinando loro di menarne con essi nella Focide il contadino che aveva da prima sposato Elettra, ed alla cui fortuna provveggono liberalmente. Dopo replicati lamenti, il fratello e la sorella si dànno un eterno addio, e termina il dramma.

È facile osservare ch' Eschilo prese il suo soggetto sotto l' aspetto più terribile, e che lo trasportò nel dominio delle nere Divinità ove gli piace di collocare le sue finzioni. La tomba d' Agamennone è il punto di contatto tra l' inferno e la terra, donde esce il grido della vendetta; e un' ombra non ancora placata è l' anima della tragedia. Ci si trovano senza dubbio alcune imperfezioni esteriori, facili a notare, come sarebbe la sospensione del corso del dramma, e la frequente ripetizione delle preghiere indirizzate agl' Iddii; ma questi medesimi difetti dipendono dal profondissimo sentimento che ha il poeta del genere d' impressione ch' ei deve produrre: imperciocchè questo momento di riposo, avanti ad un' azione così terribile, somiglia alla tetra calma che precede ad una tempesta o ad un tremuoto; e le numerose invocazioni alle Divinità del cielo e dell' averno dànno pure l' idea d' un avvenimento prodigioso e inudito fra gli uomini, al quale le forze e i motivi terrestri

non sono proporzionati. Nel momento della morte di Clitennestra, e nelle strazianti parole che il poeta le fa proferire, egli giunse, senza cercar di coprire il delitto, fino agli ultimi limiti di ciò che puossi accordare alla commozione dell'animo. Il misfatto che debb'essere punito, e cui la tomba tiene di continuo presente allo spirito, sembra che ancor più ne si avvicini, allorchè alla fine vediamo spiegare il velo entro cui fu Agamennone trucidato. Pare allora che l'attentato si rinnovelli, per così dire, sotto gli occhi dello spettatore, dopo la vendetta che n'è stata fatta. La fuga d'Oreste non debb'essere attribuita nè ad un vile pentimento, nè alla debolezza del suo spirito; essa non è che l'inevitabile tributo ch'egli dee pagare alla natura oltraggiata.

Io non farò che poche osservazioni generali sulla mirabile disposizione della tragedia di Sofocle. Con qual arte e con qual nobiltà prepara egli quella solenne processione di donne verso la tomba, con cui Eschilo comincia la sua tragedia! Qual bellezza universale di colorito poetico, e particolarmente nel racconto della corsa de'carri! Come sono maneggiati gli sfoghi della tenerezza nel personaggio d'Elettra! Ella non muove da prima che lamenti espressi in modo indeterminato, e di poi s'abbandona alla speranza che le inspira il sogno di Clitennestra; ella rimane ancor padrona di sè stessa quando ascolta la notizia della morte di suo fratello; il suo dolore prende un carattere più violento allorchè Crisotemi le vorrebbe far participare la sua gioja; e la disperazione non l'assale, se non che alla vista dell'urna cineraria d'Oreste. Il suo carattere eroico e superiore al suo sesso risalta ancor da vantaggio pel contrasto ch'ella presenta colla timida Crisotemi. Sofocle ha diretto l'interesse principale sopra Elettra, e con questo ha saputo presentare la sua favola sotto nuovo aspetto; egli offre a' nostri sguardi, in questo fratello e in questa sorella, una coppia degna d'ammirazione, allorchè dà alla donna gli affetti più fe-

deli, una fermezza irremovibile, tutto l'eroismo della pazienza; ed all'uomo il generoso ardore d'un giovane eroe. Il vecchio oppone loro la riflessione e l'esperienza. Ambedue i poeti hanno appena fatto parlar Pilade, e si può vedere da questo esempio a qual segno le antiche arti sdegnavano qualunque inutile ornamento.

Ma ciò che soprattutto caratterizza la tragedia di Sofocle, è quella celeste serenità, quel ricreante soffio di vita e di gioventù che si spande fin sopra gli oggetti più terribili. Apollo, il Dio della luce, guida Oreste, e par che stenda la sua influenza sopra tutta questa poesia. Il dì nascente, che illumina il principio della tragedia, già consuona allo spirito ond' essa è animata. La tomba e il regno delle ombre non si scorgono che in lontananza. Gli affetti che inspira, in Eschilo, la memoria dell'estinto, sono eccitati, in Sofocle, da Elettra viva, da Elettra dotata ad un grado medesimo della facoltà d'amare e d'odiare. Si può scorgere il disegno d' evitar tutti i tetri presentimenti infin dal primo discorso d'Oreste, quand' egli dice non si curar punto della superstizione che fa temere d'esser creduto morto, mentre pur sente in sè stesso tutto il vigore delle forze e della vita. Quindi egli non dà segno, nè prima nè dopo il fatto, di moti d'incertezza o di rimorsi. Tutto ciò che s' appartiene a questo genere di perturbazioni, è qui più rigorosamente allontanato che in Eschilo. Un colpo di scena veramente terribile è l'istante che Egisto scuopre il cadavere di Clitennestra; ci ha pure un non so che di singolarmente energico a lasciare il tiranno in atto d'aspettar la sua morte allorchè termina la tragedia; e tutto questo scioglimento incute forse più terrore, che quello d' Eschilo. La differenza del genio dei due poeti apparisce distintamente nella diversità delle notturne visioni che svelano a Clitennestra la sorte cui ella è destinata. Ambedue le immagini sono egualmente giuste, significanti, profetiche; quella d'Eschilo è forse più gran-

de, ma riempie i sensi d'orrore, laddove la maestosa bellezza di quella di Sofocle tempera lo spavento che inspira.

La tragedia d'Euripide offre il più bizzarro esempio d'un genere di fantasticheria che non ha nulla di poetico. Non sarebbe assunto da venirne così di leggieri a capo, il voler notare tutte le sconvenienze e le contraddizioni che vi si trovano. Perchè mai Oreste si prende giuoco sì lungamente di sua sorella, senza che se le dia a conoscere? Perchè mai non si sa più nulla sul conto del contadino, da che è comparso l'ajo d'Oreste? Euripide, senza dubbio, volle primamente vestire di novità il suo soggetto, e poscià trovò poco verisimile di far morire, per mano d'Oreste, il re e la sua sposa nel mezzo di Micene. Ma per evitare una lieve inverisimiglianza, s'avviluppò in avvenimenti molto più inesplicabili. Ciò che può essere di tragico nel suo lavoro, non gli si pertiene; ei lo trovò nella Favola e appresso de' suoi predecessori; quello che vi pose di suo, non conviene per alcun patto alla tragedia; ei condusse il suo soggetto alla guisa de' *drammi di famiglia*, quali si concepiscono oggidì. Gli effetti ch'esso vuol produrre mediante l'indigenza d'Elettra, sono così meschini che è una passione; e tutta questa pompa di miseria tradisce nel fine la sua eterna pretensione di commuovere. L'azione è preparata con una sorte di insensata leggerezza, e nulla vi emana d'un sentimento profondo. È un tormento inutile per lo spettatore il sentire Egisto esprimere la sua benefica ospitalità verso Oreste, e il veder Clitennestra dar segno della pietà che le inspira sua figlia. Tutti i motivi dell'azione vengono indeboliti dal timido pentimento che la conseguita: pentimento che non è un effetto morale, ma una semplice commozione de' sensi. Nulla dirò delle bestemmie contra l'oracolo, se non ch'esse distruggono tutta la tragedia, e che non più si vede perchè Euripide l'abbia composta. Le nozze che gli zii d'Elettra le procurano alla fine, e

la ricompensa pecuniaria ch'essi dànno al suo primo consorte, sono un vero scioglimento di commedia, per certo assai inferiore all'interposizione di Castore e di Polluce.

Deggio però confessare, per non commettere un'ingiustizia, che la tragedia d' *Elettra* è forse la peggiore di tutte quelle d'Euripide (5). Sarebbe mai il desiderio di comparire originale, che lo potè far traviare a questo segno? Certamente era per lui duro a dover sostenere il paragone de' suoi predecessori; ma chi mai lo costringeva a lottar contro di essi, e soprattutto a comporre un' *Elettra*?

Io non parlerò, se non come per passo, delle altre tragedie d'Euripide, le quali son troppo numerose a poterle qui per filo analizzare.

Non ce n'ha veruna per avventura, la qual meriti tant'elogi quanto quella d'*Alceste*, spezialmente per rispetto a' sentimenti di morale che vi sono con grande vaghezza espressi. La parlata d'Alceste, nel momento ch'ella si risolve di morire, e quella ov'ella dà l'ultimo addio al marito ed a' suoi figli, sono squarci d'una bellezza che incanta. Debbesi ancora lodar molto il poeta del savio accorgimento con cui impone silenzio ad Alceste, quando, ritornata dall'averno, par ch'ella tema di rimuovere la misteriosa cortina che toglie a' viventi la vista del soggiorno degli estinti. Bisogna però convenire che facendo palesare al re Admeto ed a suo padre un così grande amore della vita, gli ha ben sagrificati. Ercole stesso, nel principio, si mostra fermo sino alla rozzezza, ed è più tardi soltanto che il suo personaggio diventa nobile e degno di esso. Alla fine egli dà nel piacevole, quando riconduce al re Admeto la propria di lui moglie velata, presentandogliela come una nuova sposa.

L' *Ifigenia in Aulide* era un soggetto al tutto corrispondente alle forze ed alle inclinazioni d'Euripide, poichè si tratta d'eccitare una dolce commozione in favor dell'innocenza e della tenera gioventù

dell' eroina. Nondimeno l'*Ifigenia* è lontana dal poter essere pareggiata coll' *Antigone*. Aristotile notò che il carattere di lei non era sostenuto. « Ifigenia « supplichevole e lagrimosa da prima, egli dice, « non apparisce la medesima in ultimo. »

L'espressione del candore e della santità sacerdotale, congiunte in un fanciullo, fanno della tragedia di *Jone* un vaghissimo componimento. Vero è nondimeno che nel corso dell' intreccio vi ha di molte inverisimiglianze, mezzi sforzati e ripetizioni; la menzogna con cui gli Dei e gli uomini si uniscono per ingannare Xuto, è uno scioglimento che non può lasciare una soddisfacente impressione.

Con giusto titolo si sono universalmente vantati i personaggi di Fedra e Medea come una dipintura energica del delirio delle passioni nell' anima d' una donna. L' *Ippolito* d' Euripide, dove si vede comparir Fedra, riceve grande splendore dalla sublime generosità dell' eroe del dramma, e debbesi estremamente lodare il poeta d' aver saputo riguardarsi dall' offendere il decoro, ed anche, fino ad un certo segno, i principj della morale, in un soggetto così delicato. Forse questo merito debb'essere non tanto ascritto ad Euripide, quanto al puro e severo gusto de' suoi contemporanei, perocchè lo Scoliaste ci avvisa che la tragedia d' *Ippolito* che noi possediamo, è un secondo lavoro del poeta, in cui egli corresse diligentemente tutto ciò che poteva essere di riprovevole e da spiacere nel primo (*).

Il modo con cui principia la *Medea*, è ammirabile. Nulla può annunziare la disperata condizione di questa infelice, in una maniera da lacerar l'anima tanto vivamente, quanto le parlate della sua nutrice e dell' ajo de' suoi figli, come pure i suoi proprj ge-

---

(*) Brunck, letterato non meno dotto che ingegnoso, sostiene che Seneca, di cui Racine seguitò le tracce, avea tolto a modello della sua tragedia il primo *Ippolito* d' Euripide che era detto per soprannome *il velato*; ma egli non allega testimonianza veruna che possa convalidare una tale asserzione.

miti dietro alla scena. Vero è nondimeno che, sì tosto com' ella medesima si fa veder sul teatro, il poeta raffredda il nostro interesse colle riflessioni generali e assai comuni che gli piace di farle esprimere. Ella perde tutta la sua veneranda grandezza nella scena con Egeo, in cui cerca di procacciarsi un asilo in Atene, e sembra quasi che si faccia sicura d'un nuovo legame allorchè si sarà vendicata di Giasone. Ella non è più quell' audace maga che ha sottomesso le forze della natura all' impero delle sue passioni, e che va errando di terra in terra, qual meteora devastatrice. Non è più quella Medea, che, abbandonata dall' universo intero, è ancora da tanto di bastare a sè stessa. Il solo desiderio di lusingare gli Ateniesi potè indurre Euripide a far entrare nella sua tragedia la fredda circostanza del progetto di Medea. In oltre egli ha dato i più vivi colori alla dipintura d' una possente incantatrice e della più debole delle donne accozzati insieme nella medesima persona. Gli accessi di tenerezza materna che la sorprendono nel mentre ch'ella s' apparecchia al suo misfatto, producono una impressione terribile; ma ella annunzia tròppo presto e con soverchia precisione il suo disegno, dove che si avrebbe dovuto scorgerlo solamente di lontano, come una tenebrosa visione, effetto d' un funesto traviamento di spirito. Quand'ella consuma il delitto, doveva la sua vendetta essere già soddisfatta dalla morte ignominiosa di Creusa e del padre di lei; e il nuovo motivo ch' essa allega, non regge al martello. Ella dice che vuol prevenire Giasone, il quale avrebbe ugualmente dato morte a' suoi figli; ma poi ch' ella se li toglie seco nell' aria estinti, ne gli avrebbe potuto altresì menar vivi. Lo stato di furente demenza in che la gettano i rimorsi del suo primo delitto, può meglio giustificare il poeta.

La dipintura sovente ripetuta delle pubbliche sciagure, quella della caduta delle famiglie e degli stati più floridi nell' abisso della miseria, potè merita-

re ad Euripide il titolo che gli dà Aristotile, del più tragico de' poeti. Avvenimenti di questa fatta sono quelli di cui si compone la tragedia delle *Trojane*. La fine di questo dramma è d'un effetto prodigioso. Le donne, tratte a sorte come schiave, s'avviano verso le navi, lasciando dietro di sè la città di Troja, che dirocca in mezzo alle fiamme; e questa catastrofe è d'una grandezza sorprendente e terribile: ma d'altra parte non si può concepire un dramma in cui sia manco d'azione. Noi vediamo una serie di situazioni e di casi che tutti, per dir vero, provengono dalla rovina di Troja, ma che non tendono a un medesimo fine. L'accumulamento di dolori irrimediabili, a cui non si vede opporre alcuna resistenza, a lungo andare ne stanca, e riesce ad esaurire la pietà. Più si combatte per allontanare una disgrazia, più forte è l'impressione che produce quand'ella sopravviene; ma quando gli animi si sottomettono così di leggieri, come qui, alla morte d'Astianatte, a cui Taltibio non tenta nè pure di procurare uno scampo, anche lo spettatore dal canto suo si rassegna. Ne' continui sforzi che si fanno in questa tragedia per eccitare la nostra compassione, il patetico non è maneggiato con arte, e prende quella tinta lamentevole e monotona ch'esso ha delle volte nelle opere d'Euripide. Il pianto d'Andromaca sopra suo figlio ancor vivo ben più ti lacera l'anima, che quello d'Ecuba sopra il figlio suo estinto; il che prova fino a qual punto l'espressione del timore assai più commove, che quella d'un dolore privo di speranza. Egli è però vero che il vedere il cadavere di quel fanciullo, presentato sullo scudo d'Ettore, ravviva l'interesse per gli affanni d'Ecuba. In generale, questo poeta s'affida molto nell'effetto degli oggetti ch'egli offre allo sguardo. E però egli mette in opposizione il lusso dell'abbigliamento d'Elena colla miseria delle schiave trojane, e fa arrivare Adromaca sopra un carro colmo di bottino; nè io dubito eziandio che alla fine della tragedia tutta la decora-

zione non rappresentasse un incendio. Il lungo e stentato interrogatorio d'Elena raffredda d'altra parte con una vana disputa qualunque emozione, e non riesce a nulla, poichè, ad onta dell'accusa d'Ecuba, Menelao sta fermo nella sua prima risoluzione. Nondimeno la giustificazione di questa famosa bella può altresì dilettare come l'elogio pieno di sottigliezze che ne fa Isocrate.

Euripide non si contentò di presentarci Ecuba in atto di far pompa, durante tutta una tragedia, del suo dolore: egli prese ancora questa sventurata regina per l'oggetto principale di un'altra tragedia, cui diede il nome di essa, e nella quale ella apparisce sotto l'aspetto dell'infelicità personificata. Questa tragedia contiene due azioni; il sagrificio di Polissena, e la vendetta fatta sopra di Polinnestore per cagione della strage di Polidoro. Queste due azioni non hanno niente di comune l'una coll'altra, se non che si riferiscono entrambe ad Ecuba. Si trovano, nella prima parte, notabili bellezze del genere che sempre ben riesce ad Euripide; ciò sono immagini della tenera gioventù, dell'innocenza, e del volontario sagrifizio di sè stesso ad una morte violenta e immatura. Ci si vede pure il trionfo della barbara superstizione, un sagrificio umano; ma, non che il poeta abbia cercato di renderne tetro il quadro, diede sì alla vittima, come agli altri personaggi, quella tranquillità, quella serenità d'anima particolare a'Greci, che fece loro così di corto abolir gli usi sanguinarj delle religioni più antiche. Con tutto ciò, la seconda metà della tragedia perturba questa dolce commozione in un modo penosissimo, mediante la dipintura dello scaltrito e vendicativo carattere d'Ecuba, della stolida avarizia di Polinnestore, e della meschina politica d'Agamennone, il quale, non osando fare da sè luminosa vendetta del Re di Tracia, lo dà in preda alle schiave trojane. Vedesi pure con dispiacere la vecchia Ecuba oppressa dal dolore, conservar tuttavia tanta fermezza per

la vendetta e tanta loquacità per l'accusa, quanta ne mostra ne' suoi amari scherni contro Elena e nelle sue lagnanze contro Polinnestore.

L' Ercole furioso ne porge un secondo esempio di due azioni al tutto separate nella medesima tragedia; l'una rappresenta la famiglia di questo eroe oppressa durante la sua assenza, e liberata dal suo ritorno; l'altra dipigne il pentimento d'Ercole dopo il subitaneo accesso di frenesia che gli fece immolare la moglie ed i figli. Queste due azioni, succedenti l'una all'altra, non vanno necessariamente connesse.

Le *Fenicie* sono piene di casi tragici. Il figlio di Creonte si precipita dall'alto delle mura di Tebe per liberare la città. Eteocle e Polinice si uccidono reciprocamente. Giocasta ammazza sè stessa sui cadaveri de' proprj figli. Gli Argivi che marciavano contra Tebe, succumbono nella pugna. Polinice rimane insepolto; e finalmente Edipo e Antigone sono relegati in esilio.

Lo Scoliaste, facendo questa enumerazione, nota il modo totalmente arbitrario con che il poeta condusse il suo intreccio. « Questa tragedia, dic'egli, » appar bella sulla scena per ciò appunto che ci si » trovano molti episodi. Antigone che sta spettatrice » dall'alto delle mura, non appartiene all'azione. » Polinice arriva nella città sotto la guarentigia d'u» na tregua, senza che nulla ne risulti; e il lungo » lamento che canta Edipo esiliato, è ancora esso » una giunta superflua. » Questo giudizio è severo, ma coglie nel segno.

Quello che il medesimo pronunzia sopra l'*Oreste*, non è più mite. « Questa tragedia, dic'egli, è del » numero di quelle che fanno grand' effetto sul tea» tro, ma i caratteri di cui sono viziosi, poichè, » tranne quello di Pilade, gli altri non valgono nul» la. Lo scioglimento, aggiugne egli ancora, sareb» be meglio adattato ad una commedia. »

Quest'ultimo dramma incomincia per verità in un

modo sorprendente. Vedesi Oreste, dopo l'uccisione di sua madre, sdrajato sopra un letto, ov'è oppresso da mortali angosce e dall'accesso d'un incessante delirio. Elettra, assisa a' suoi piedi, trema, del pari che le donne formanti il Coro all'idea del momento ch'egli si sveglierà. Questo primo quadro è d'un grand'effetto; ma poscia tutto prende cattiva piega, e la tragedia termina coi colpi di scena più forzati.

Ci ha ancora un altro componimento d'Euripide, l'*Ifigenìa in Tauride*, che dipinge la continuazione del destino d'Oreste. Essa offre minor copia d'irregolarità e d'inutili incidenze; ma in cambio, essa è mediocre dall'un capo all'altro, così rispetto ai caratteri, come rispetto alle passioni. La ricognizione del fratello e della sorella non produce che una commozione passeggiera. Si può mai avere simpatia con quella Ifigenìa medesima che, sendo stata condotta qual vittima tremebonda innanzi all'ara, consacra poscia il fratel suo all'egual sorte? La fuga d'Oreste e d'Ifigenìa non inspira parimente grande interesse, ed ambedue s'involano per mezzo d'una astuzia, da cui Toante si lascia troppo facilmente ingannare. Dopo soltanto che il fratello e la sorella si sono trafugati, cerca il tiranno d'opporsi al loro disegno; ma è tosto costretto a tacere dalla solita apparizione d'una Deità. Euripide s'abusò talmente di questo genere di colpi teatrali, che, fra le sue diciotto tragedie, nove hanno un simile scioglimento.

Vedesi per la quarta volta comparire Oreste nell'*Andromaca.* Lo Scoliaste, i cui giudizj, secondo tutte le apparenze, sono tratti dai Critici più qualificati dell'Antichità, dà questo componimento per una tragedia di second'ordine, nella quale non si possono ammirare che pochi squarci disgiunti. E per certo è la meno pregevole fra quelle che tolse Racine ad esemplare; laonde i compatriotti di questo poeta, in tale occasione, hanno buona presa di

reputarlo superiore al tragico greco, al quale ei non è veramente tenuto che della prima idea di cosiffatta tragedia.

Le *Baccanti* rappresentano, nel modo più vivo e da far la maggior impressione, quel delirio inspirato dal culto di Bacco che investiva le sacerdotesse di un tal Dio, e si diffondeva intorno ad esse. L'ostinata incredulità di Penteo, e la terribile punizione ch'egli riceve dalle mani della propria madre, formano un quadro arditissimo; l'effetto teatrale di questo dramma doveva essere straordinario. Bisogna figurarsi il Coro delle Baccanti, quali si veggono sui bassirilievi, colle chiome sparse e vestite d'ondeggianti veli, con cembali, sistri ed altri stromenti in mano, in atto di precipitarsi nell'orchestra e d'eseguirvi, al suono d'una strepitosa musica, le loro scompigliate danze. Tutti questi accessorj erano allora novissimi, poichè abbiamo veduto che la danza e la musica del Coro non consistevano, da principio, che in una marcia solenne e misurata, al suono d'un solo flauto che accompagnava le voci. Ma questo lusso di mezzi, che tanto piaceva ad Euripide, era qui nel suo vero luogo; e quando i moderni Critici deprimono il merito di questa tragedia, mi par ch'e' sieno interamente discordi co'loro principj. Io ammirerei piuttosto, in questa nuova unione, l'armonia e l'unità che sì rado si trovano nel nostro poeta. Egli ha cura d'allontanare tutti gli episodi estranei; tanto gli effetti, quanto i mezzi, derivano da una stessa fonte, e tendono ad un medesimo fine; in somma questa tragedia per mio avviso, è, dopo quella dell'*Ippolito*, la migliore delle opere che ci rimangono d'Euripide.

Gli *Eraclidi* e le *Supplici* sono vere tragedie *di circostanza*, il cui buon esito non poteva dipendere che dall'arte colla quale venivano lusingati gli Ateniesi. Esse celebrano due fatti eroici de'primi tempi d'Atene, che da Isocrate e dagli altri oratori, ognor prodighi d'elogi verso il popolo, e pronti ognora a

mescolar la favola coll' istoria, sono tenuti in gran conto. L'uno di questi fatti è la protezione accordata a' figli d'Ercole, antenati de're di Lacedemonia, contro la persecuzione d'Euristeo. L'altro è la vittoria riportata dagli Ateniesi, quand' essi, a istanza d' Adrasto re d'Argo, andarono a costrignere i Tebani di dar sepoltura ai setti capitani morti sotto Tebe. La tragedia delle *Supplici* fu rappresentata durante la guerra del Peloponneso, nel momento che gli Argivi avevano conchiuso un trattato co' Lacedemoni. Questa composizione doveva ricordare agli abitatori d'Argo i loro antichi obblighi verso Atene, e quindi mostrar loro quanto poco favorevoli sarebbero ad essi gli Dei in quella guerra. Gli *Eraclidi* furono evidentemente composti a fine di produrre una simile impressione sui Lacedemoni.

Queste due tragedie sembrano gettate nella medesima forma, ma le *Supplici* (così chiamate dalle madri che imploravano la sepoltura pe' loro figli) hanno un merito poetico assai maggiore. Vero è che Teseo non vi apparisce in un modo decoroso allorchè sì spesso, e per avventura ingiustamente, rimprovera al re Adrasto l' errore da lui commesso. La disputa di Teseo col legato d' Argo sulla preminenza delle costituzioni monarchica e repubblicana, potrebbe con giusto titolo essere rimessa alla scuola de' retori. Anche l'orazione funebre d'Adrasto sugli eroi defunti s'allontana dall'indole della tragedia. A me sembra impossibile ch'Euripide, in questo luogo, non abbia avuto in animo di dipignere i caratteri d' alcuni generali ateniesi morti di fresco sul campo. Questa giustificazione non vale nel senso drammatico; ma, senza d'un simile scopo, sarebbe stata cosa troppo scipita il vantar le virtù cittadinesche d'un eroe de' tempi d'Ercole, d' un Capaneo che sfidava il cielo. Si può giudicare fino a qual segno Euripide si facea poco scrupolo d'uscir del suo soggetto con estranee allusioni, anzi con allusioni che a lui medesimo si riferivano, dal vedere ch' egli

fa dire ad Adrasto, senza verun motivo apparente :

Giusto non è ch' abbia a soffrire il vate ,
Mentre coll' opre sue diletta altrui.

Con tutto ciò, gl' inni funebri in onore degli eroi e gli ultimi canti d'Evadne sono della più commovente bellezza.

Devesi però osservare che l'arrivo di questa Evadne è bene inaspettato, perocchè , senza che mai per addietro se ne sia parlato, ella apparisce per la prima volta sulla rupe, d'in su la cima di cui si precipita nell'avvampante rogo di Capaneo.

Gli *Eraclidi* sono una languida copia delle *Supplici*. La fine soprattutto è meschinissima. Più non s'ode parlare del volontario sagrificio di Macaria , dopo ch' esso fu consumato; e siccome una tal risoluzione costò a lei ben poco , così gli altri non se ne dànno pensiero gran fatto. Non si rivede il re d'Atene , Demofonte; e nè meno il compagno d' Ercole e custode de'suoi figli , Jolao , ch'è stato miracolosamente ringiovanito. Ilo , giovine eroe e figlio maggiore d'Ercole , apparisce appena sul teatro , dimodochè alla fine non rimane che Alcmena la quale si lagna con Euristeo. Bisogna che Euripide pigliasse particolar diletto a rappresentare delle vecchie spietate e vendicative , poichè in tal guisa egli fece due volte apparir Ecuba nelle sue scene con Elena e Polinnestore.

La costante ripetizione de' medesimi mezzi e dei medesimi effetti è, in generale , nelle arti , la prova sicura dell' aver adottato una maniera. Il teatro d'Euripide ci offre tre esempi di sagrifizj di donne che divengono assai commoventi pel loro eroismo; Ifigenìa , Polissena , Macaria : e si potrebbe aggiugnere ancora a questi sagrifizj la morte volontaria d' Alceste e d'Evadne. Lo stesso poeta si compiace ancora singolarmente nel mettere in iscena delle donne che implorano un asilo , e nel tormentare gli spettatori

con dar loro a temere ch' esse non vengano strappate dal sacro rifugio degli altari. Ho già parlato degli scioglimenti per via di macchine, dov' egli prodigalizza l' apparizione degli Dei.

La più dilettevole di tutte le tragedie è senza dubbio l' *Elena*, tutta piena di grandi avventure e di casi maravigliosi da star bene in una commedia. L'idea su cui è stabilito l' intreccio, è un trovato de' sacerdoti egiziani i quali asserivano ch' Elena fosse rimasta nascosa in Egitto, frattanto che Paride aveva rapito una fantasima in tutto simile ad essa, per la quale i Greci e i Trojani avevano combattuto dieci anni. La virtù d' Elena è con questo spediente salvata, e Menelao (il quale, per giustificare i motteggi d'Aristofane sugli eroi d' Euripide apparisce come un mendico coperto di cenci) n' è pienamente soddisfatto. Questa maniera di correggere la mitologia la rende molto simigliante alle novelle delle Mille ed una notte.

Alcuni moderni Ellenisti consacrarono lunghi trattati a provare che la tragedia di *Reso*, il cui soggetto fu somministrato dall' ottavo libro dell' Iliade, non era autentica. La loro opinione si fonda in questo, che una tale tragedia, piena d' inconvenienze e di contraddizioni, non sarebbe degna d' Euripide. Questa conchiusione è lanciata all' avventura, giacchè saria possibile il provare che tutti gli accennati difetti derivano, quasi inevitabilmente, dalla cattiva scelta del soggetto, ch' è un combattimento notturno. In oltre, l' autenticità d' un' opera si riconosce, in generale, non tanto dal suo pregio reale, quanto dallo stile e dalla maniera propria dell' autore a cui vuolsi attribuirla. Ma lo Scoliaste viene dritto, come si dice, a mezza lama. « Alcuni, dic' egli, asserirono che questa tragedia fosse supposta e non » appartenesse ad Euripide, giacchè porta piuttosto l' impronta dello stile di Sofocle. Essa è però » registrata come autentica nelle *Didascalie*, e d'al» tra parte l' esattezza della descrizione del cielo stel-

» lato fa abbastanza riconoscere Euripide. » Io credo pur di comprendere ciò che qui s'intende per istile di Sofocle ; io non lo trovo , per verità , nella disposizione generale, ma si bene in alcuni passi isolati. Laonde , se questa tragedia non debb'essere attribuita ad Euripide , sarei per giudicarla opera di qualche imitatore eclettico ; ma piuttosto della scuola di Sofocle , che di quella d'Euripide , e alquanto posteriore all'uno ed all'altro di questi due poeti. Il che io deduco dalla maniera familiare di parecchie scene, in cui si scorge quella inclinazione all'andamento del dramma urbano che incominciava a quell'epoca a manifestarsi nella tragedia. Più tardi , e nel tempo che fiorirono le lettere in Alessandria , si cadde nell'eccesso opposto , cioè a dire nel gonfio.

Il *Ciclope* è un dramma satirico. Noi abbiamo già motivato , così in passando , questo genere di composizioni che s'avvicinava per alcuni versi al tragico, ma il cui spirito era assolutamente diverso. Pare che il bisogno di ristabilire per mezzo dell'allegria l'equilibrio dell'anima, alterato dalle serie perturbazioni della tragedia , abbia dato origine così a questo genere , come alla maggior parte delle farse. Il dramma satirico non aveva una esistenza indipendente , e d'ordinario veniva rappresentato appresso alle tragedie. La forma esteriore e il soggetto , cavato egualmente dalla mitologia , gli davano una cotal somiglianza colla tragedia medesima , ma esso era incomparabilmente più breve. Ciò che ancora ne lo distingueva essenzialmente , era un Coro composto di Satiri , i quali accompagnavano co' giulivi lor canti , co' loro salti e con danze grottesche , la rappresentazione delle avventure eroiche e nondimeno scherzose , che facevano il soggetto del dramma satirico. L'Odissea forniva i poeti d'un gran numero di favole suscettive di dar materia allo scherzo ; e si vede che tanto il germe di questo genere di poesia , quanto di molti altri, trovavasi già in Ome-

ro. La prima idea di questi piccoli drammi fu data dalle feste di Bacco, ove le maschere de' Satiri erano un travestimento usitatissimo. Gli esseri fantastici, fedeli compagni del Dio della gioja, potevano del pari, senza pregiudicare alla convenienza, essere introdotti, comechè alquanto arbitrariamente, nelle opere teatrali mitologiche, anche allor quando Bacco non vi sosteneva alcuna parte.

Siccome la viva immaginazione de' Greci faceva loro agevolmente supporre che la natura, nella sua libertà primitiva, fosse stata feconda di produzioni maravigliose, così nacque in essi l'idea d'animare le selvagge contrade, ov'era d'ordinario collocata la scena di questi drammi, per mezzo della presenza delle Divinità campestri, la cui pittoresca figura porgeva una viva immagine dell'allegria sensuale. Questi enti, mezzo Dei e mezzo bruti, formavano in sè stessi un vago contrasto agli occhi de' Greci, e noi vediamo nel *Ciclope* un esempio della foggia con che si rappresentava una cosiffatta unione di due nature opposte. Questo piccolo dramma, somministrato quasi interamente dall'Odissea, non manca di brio; ma le facezie di Sileno e della sua torma appajono alquanto rozze, e si può convenir di leggieri che per noi il merito maggiore di esso è d'essere l'unico della sua specie. Eschilo, senza dubbio, componendo in questo medesimo genere, seppe dare alle sue facezie un senso più ardito e più profondo, allorchè fece discendere Prometeo sulla terra per arrecare il fuoco del cielo all' uomo ancor rozzo e grossolano. Senza dubbio Sofocle, siccome provano alcuni frammenti che ci sono rimasti, vi seppe spargere un brio più grazioso e più nobile, quando presentò sulla scena le tre Dee contrastantisi il premio della bellezza, o vero quando fece apparire Nausicaa soccorrente Ulisse dopo il suo naufragio. E qui potrebbe venire a proposito l'accennare un tratto assai risentito del carattere de' Greci. Quando si dava sul teatro d'Atene questo dramma di *Nausicaa* (nel quale,

giusta la narrazione d'Omero, la Principessa, finito che ha di lavare certe biancherie in riva al mare, si diverte a giuocare alla palla colle sue ancelle), Sofocle stesso prendeva parte nella rappresentazione, e raccoglieva grandi applausi pel grazioso modo con cui mandava e riceveva la palla. Questo grande poeta, questo illustre guerriero, questo cittadino onorato nella sua patria, non si recusava pure di far la parte muta d'una donzella, a fine d'aggiugnere un lieve ornamento al suo lavoro, colla leggiadra agilità, e colla graziosa morbidezza de' suoi movimenti. Tanto è vero che i Greci pigliavano le cose della vita con alacrità e leggerezza, che non conoscevano nè il contegno dell'orgoglio, nè la sua ruvida burbanza, e che il vivo sentimento delle arti, che li qualificava, traevali ad ammirare la bellezza e la grazia ovunque si offrivano esse a' loro sguardi.

La storia della tragedia greca finisce per noi con Euripide, benchè dopo di lui ci sieno altri poeti tragici in buon dato. Agatone spezialmente ne viene dipinto da Aristofane come profumato d'essenze e coronato di fiori. Il Convito di Platone ci mostra quest'ultimo poeta in atto di pronunziare un discorso, non dissimile da quelli del sofista Gorgia, tutto pieno d'ornamenti affettati, d'antitesi e concettini. Fu questi il primo che tolse i suoi soggetti fuor della mitologia, e compose delle tragedie con nomi immaginarj; il che sembra un passaggio preparatorio alla nuova commedia. Uno de' suoi drammi, intitolato *il Fiore*, non era, per quanto si può credere, nè commovente, nè terribile, ma offriva de' quadri ameni nel genere dell'idillio.

Anche i dotti d'Alessandria vollero comporre delle tragedie; ma se giudicar dobbiamo dalla sola, di cui si abbia cognizione *l' Alessandra* di Licofrone, la quale consiste in un lungo monologo profetico, rimpinzato d'una mitologia oscura, è da credere che le raffinate produzioni di quegli eruditi pieni di sottigliezza fossero estremamente fredde, poco adat-

te al teatro, e per ogni guisa scipite. La forza creatrice de'Greci era allora talmente esausta, ch' e' dovevano soprattutto astenersi da un genere in cui difficilmente si riesce a bene quando non si ha che dello spirito.



LEZIONE SESTA.

La prima commedia de' Greci forma un perfetto contrasto colla loro tragedia. — Della parodia. L' ideale comico è l'opposto dell'ideale tragico. — Privilegi accordati ai primi poeti comici. — Del Coro e della parabasi. — Aristofane. — Indole del suo ingegno. — Idea delle opere di questo poeta infino a noi pervenute. — Giudizio sul loro merito relativo.

Noi qui abbandoniamo la tragedia per passare a ciò che v' ha di più oppesto, voglio dire la prima commedia de' Greci. Nondimeno, siccome quest' ultimo genere ad onta di varie differenze d'ogni specie si riferiva indirettamente al primo, ci ha, nel contrasto ch' essi formano insieme, una certa simmetria che può spargere gran luce sull'intima natura d'ambedue. Per giudicar sanamente di questo antico teatro comico, bisogna primamente allontanare affatto l' idea di ciò che i Moderni chiamano commedia, ed a cui poscia i Greci diedero il medesimo nome. L'antica e la nuova commedia greca non si distinguono solamente l' una dall' altra per cagione di usi accidentali (come quello di mettere sulla scena personaggi reali, che regnava nella commedia antica); ma sono esse in tutto ed essenzialmente differenti. Bisogna ben guardarsi di considerare l'antica commedia come il rozzo primordio d' un' arte che s' andò poi grandemente perfezionando (*). Sebbene l' e-

(*) Barthélemy riguarda l'anti a commedia sotto questo aspetto in un capitolo dell'*Anacarsi*, ch' è per avventura il men bello della sua opera. Voltaire (nel suo dizionario filosofico, all' articolo *Ateo*) giudica Aristofane con una incredibile superficialità, e parecchi Critici francesi seguirono in questo il suo esempio. Del rimanente, si può già vedere appresso a Plutarco, nel suo paralello d'Aristofane e di Menandro,

strema licenza che vi apparisce, abbia potuto dar luogo a questa maniera di vedere,è però indubitabile che la prima commedia era il genere originale e veramente poetico, di cui l'altra, come verrò dimostrando, non presenta che una modificazione secondaria, più vicina alla prosa ed alla realtà.

Per cogliere più facilmente lo spirito della prima commedia greca, è uopo considerarla come formante un totale contrasto colla tragedia. Verisimilmente era questo il senso dell'asserzione di Socrate riportata da Platone alla fine del suo Convito. Egli racconta che, essendosi tutti gli altri commensali separati, ed essendosi lasciati vincere dal sonno, Socrate era rimasto a confabulare con Aristone ed Agatone, e che, vôtando con essi ampj calici, gli aveva ridotti a confessare, sebbene piuttosto sforzati che persuasi, essere ufficio del medesimo uomo il comporre tragedie e commedie, e colui che per l'arte sua è poeta tragico, essere a un tempo poeta comico. Egli contraddiceva per tal modo così all'opinione ricevuta che separava interamente questi due talenti, come anche all'esperienza che non gli aveva mai presentati insieme, bisognava dunque ch'egli deducesse le sue prove dall'essenza medesima delle idee. Nel proposito dell'imitazione comica, il Socrate di Platone dice eziandio che non si possono conoscere le cose opposte, se non se l'una per mezzo dell'altra, e che per conseguente è impossibile il penetrare nella natura del serio senza saper bene che cosa sia l'allegro. Se l'immortale Platone si fosse compiaciuto di dichiararci i suoi proprj pensieri, o quelli del suo maestro, intorno ad una tale quistione, potremmo senza dubbio far di meno di trattarla noi stessi.

Una delle relazioni della poesia comica colla poesia tragica è quella della parodia coll'oggetto paro-

---

il fondamento di tutti questi giudizj de' Moderni, e rinvenirvi il medesimo punto di vista prosaico sotto cui essi pigliano il loro oggetto.

diato. Ma la parodia della tragedia produce una impressione assai più gagliarda che quella dell'epopeja, sì perchè si mostra sulla scena, e sì perchè la finzione ch'ella mette in ridicolo, prende egualmente, per mezzo della rappresentazione teatrale, una specie di realtà pe' nostri sensi. Il poema burlesco, di pari come il soggetto ond'egli si fa giuoco, si trasporta nel passato. Ma l'imitazione grottesca della tragedia rinnova nel medesimo istante l'oggetto ch'ella offre alle risa degli spettatori, a fine di coglierlo in sul fatto. La parodia drammatica di cui parliamo, produceva un effetto tanto più infallibile, quanto che i Greci la vedevano su quel medesimo teatro ove si offriva a' loro sguardi il modello serio di essa. Non erano unicamente alcune scene isolate, ma sì bene tutta l'intera forma dello spettacolo tragico ch'era messa in canzone; e non pure s'imitava il genere della composizione poetica, ma verisimilmente ancora la musica, la danza, la maniera del recitar de' commedianti e gli ornamenti della scena. L'autore comico, non meno che l'autore tragico, seguiva le tracce della scultura, la quale aveva altresì delle volte trasformate le figure ideali degli Dei in caricature facili a riconoscere (*). Quanto più i Greci erano circondati di nobili oggetti, e quanto più si erano dimesticati col grande stile della scultura, in occasione delle feste pubbliche, del culto de' Numi, delle solenni processioni e delle rappresentazioni tragiche, tanto più questa generale parodia di tutte le arti ch'offriva l'antica commedia, aveva un effetto irresistibile e ingenerava allegrezza.

Ma l'idea che ne abbiamo qui data, è forse un pò superficiale. Di fatto la parodia fa sempre supporre un oggetto parodiato, e la prima commedia è una

(*) Ne citerò per esempio il famoso vase antico in cui si veggono rappresentati, sotto la figura di maschere grottesche, Giove e Mercurio, in atto di salire in casa d'Alcmena su per una scala.

finzione non meno originale della tragedia, non meno di essa indipendente da qualunque relazione esterna; ella si tiene al medesimo livello e oltrepassa ugualmente i confini della realtà per entrare nella sfera dell' immaginazione libera e creatrice. La tragedia è ciò che si conosce di più serio nella poesia, e la commedia ciò che v' ha di più allegro assolutamente. Il serio consiste, come vedemmo, nella direzione delle forze dell' anima verso uno scopo che assorbe tutta la loro attività. L' allegrezza per l' opposito, non può esistere se non quando è rimosso qualunque scopo, ed ogni ostacolo è tolto di mezzo; e siccome essa non consiste per avventura se non nell' inaspettato spiegarsi delle nostre facoltà, così quanto più queste facoltà sono grandi, quanto più il loro gioco è vivo e variato,tanto più rapido è il moto impresso a tutto il nostro essere. É dunque l' abbandono, è dunque l'impreveduto svagamento del pensiero, e non certe forme del discorso, che caratterizzano la giovialità. L' amaro scherzo e il caustico dileggio si possono unire col serio, e si vede che il loro linguaggio somministrò talora delle armi allo sdegno ed all' odio, come vien provato dall' esempio de' giambi appresso i Greci, e delle satire appresso i Romani.

La commedia moderna presenta, per verità, dell' allegria nel contrasto de' caratteri e delle situazioni; ed essa è in tanto più dilettevole, in quanto che l'arbitrario vi regna vie maggiormente, pare più libera nel suo cammino, ci ha maggior copia d'equivoci, d'errori, di sforzi inutili, di piccole passioni deluse, ed alla fine il tutto si riduce a nulla. Ma, in mezzo alla piacevolezza che vi si sparge, la forma della composizione è seria, cioè a dire tutto è in essa regolarmente diretto ad uno scopo che non si perde di vista. Nell'antica commedia, per lo contrario, questo scopo non era che l' allegrezza medesima. Il complesso dell' opera era uno scherzo generale, composto d' una folla di scherzi particolari, che tutti

conservavano il loro posto indipendentemente gli uni dagli altri. La tragedia de' Greci era, per così dire, sottomessa alla costituzione monarchica, ma qual si trovava ne' tempi eroici, senza mescolanza di despotismo. L'antica commedia, all' incontro, era una poesia democratica; vi si preferiva l'anarchia, anzichè incatenare l'immaginazione del poeta, così relativamente ai disegni ed alla condotta ch' egli attribuisce a' suoi personaggi, come per rispetto a' pensieri isolati, alle allusioni del momento, ed ai motti impreveduti.

Tutto ciò ch' è nobile ed elevato nella natura, non si adatta che ad una imitazione seria. Il poeta tragico vede il suo oggetto in una sfera più alta, e ne riceve la legge; per l'opposto bisogna che il poeta comico si liberi dal suo, che se ne separi, ed anzi che non lo riconosca in veruna guisa, poich'egli debbe presentare l'ideale opposto della tragedia, cioè il lato cattivo, od almeno il lato debole dell'umana natura. Ma in quella maniera che l'ideale tragico non consiste nella unione di tutte le virtù immaginabili, anche quello della commedia non apparisce come l'ammasso di tutti i vizj e di tutti i difetti possibili. Soltanto vi si ravvisa, alla mancanza di libertà e di fermezza, alle stravaganze ed alle contraddizioni che sono la sorgente di tutte le follie e di tutte le balordaggini umane, il predominio della parte animale. L' ideale serio è l' unione delle due nature dell' uomo, o piuttosto l'armonica trasfusione dell' essere sensuale nell'essere morale; tantochè si può paragonarlo alle sublimi immagini degli Dei che ci offre la scultura, ove il più alto grado di bellezza nelle forme non è che l' emblema della perfezione interna, ed ove il corpo è animato e penetrato d' un soffio divino a tal che ne sembra quasi trasfigurato. L'ideale comico offre l' unità opposta; l' armonia ci si trova nell' assoggettamento della natura morale alla natura materiale; il principio animale è quello che deve dominare; la ragione e l'intelletto non vi sono presentati se non come schiavi volontarj de' sensi.

Di qui deriva necessariamente ciò che tanto spiacque a certuni in Aristofane, voglio dire le frequenti allusioni ai vili appetiti corporali, e la viva dipintura di que' volgari affetti che, ad onta di tutte le catene onde la morale e il decoro vorrebbero frenarli, irrompono procaci avanti che se ne possa aver sospetto. Se vogliamo fare attenzione a ciò ch' eccita più infallibilmente il ridere anche sui nostri moderni teatri, ed a ciò ch' è una sorgente inesausta d' effetti comici, vedremo che sono i moti dell' istinto naturale, messo in contrasto con pretensioni più elevate. Laonde la dappocaggine, la vanità puerile, il cicaleccio, l' infingardìa, la golosità, saranno gli eterni oggetti delle caricature della scena. Gli amorosi desiderj de' vecchi, per esempio, furono sempre messi in ridicolo, perchè provano che l' età, la quale doveva in essi mortificare i sensi, non ha fatto che accrescerne l' impero. Un certo grado d' ebbrezza produce parimente effetti dilettevolissimi, poichè riduce, direm così, la natura umana nello stato dell' ideale comico.

Non bisogna immaginarsi che allor quando gli antichi poeti introdussero sulla scena individui reali, chiamandoli col loro proprio nome, li rappresentassero con tutte le particolarità della loro maniera di essere, come se avessero voluto dipingerli al naturale, e farne oggetti esclusivi di motteggio. I personaggi istorici non sono mai appresso di loro che un simbolo; essi indicano una specie, e tanto il carattere morale degl' individui, quanto i lineamenti della maschera che imitava il loro volto, erano del pari esagerati.

Bisogna però convenire ch' era nello spirito dell' antica commedia il far costantemente allusione alla realtà; allusione la quale giugneva a segno che non solamente il poeta discorreva col pubblico per mezzo del Coro, ma si mostravano pure a dito certi spettatori. Questa estrema libertà dipendeva dall' intima essenza del genere; poichè, come la tragedia si com-

piace nell' unità, la commedia vive nel caos; essa ama la varietà, la stravaganza, i contrasti, direi quasi le contraddizioni; essa piglia diletto ad accozzare ciò che v' ha di più straordinario, di più inudito, l' impossibile stesso, co' luoghi più conosciuti, e cogli usi più familiari della vita ordinaria.

Il poeta comico, alla guisa del poeta tragico, trasporta i suoi personaggi in una regione ideale, ma non li colloca in un mondo governato dalla fatalità. Egli non sottomette le sue finzioni alle leggi del destino, nè tampoco a quelle della natura; l' immaginazione e la volontà dispongono di tutto. È a lui permesso d' inventare una favola ardita e fantastica, quanto gli piace; egli può renderla anche pazza e assurda, purchè vaglia a far risaltare i bizzarri caratteri ed i ridicoli stati della vita umana. Bisogna senza dubbio che un' opera abbia uno scopo principale, affinchè non manchi di beninsieme e di consistenza; e, sotto questo aspetto, le commedie d' Aristofane offrono pure, nel loro genere, un sistema regolare; ma perchè l' inspirazione comica non si affreddi, è necessario che questo scopo sia messo in ridicolo, e che l' impressione ch' esso potrebbe fare, venga indebolita per via di distrazioni d' ogni maniera, o dissipata dall' allegria.

La commedia greca, in origine e fra le mani del suo inventore Epicarmo il Dorico, tirò principalmente i suoi soggetti dalla mitologia; nè pare che avesse interamente rinunziato a questa scelta, anche nella sua maturità, come fanno pur fede i titoli di parecchie opere per noi perdute, sia d' Aristofane, sia de' suoi contemporanei. Più tardi ancora, e nell' epoca intermedia fra l' antica commedia e la nuova, essa ritornò per motivi particolari alle tradizioni favolose. Tuttavia, siccome il contrasto tra la forma e la sustanza in questo genere è perfettamente a suo luogo, e siccome non v' ha nulla che più discordi da una rappresentazione interamente giocosa, che l' immagine delle occupazioni più serie e più importanti,

e, in una parola, di tutto ciò che si chiama affare, era naturale che la vita pubblica e il governo fossero gli oggetti favoriti dell'antica commedia; essa era politica dall' un capo all' altro: la vita privata e domestica, sopra della quale la commedia nuova non si alzò giammai, non vi era imitata che di volo e nelle sue relazioni colla vita pubblica. Il Coro, che rappresentava in certo modo il popolo, vi sosteneva per conseguente un personaggio essenziale. Non si può supporre ch' esso vi sia stato introdotto da prima accidentalmente, e conservato di poi per abituatezza. Bisogna piuttosto presumere ch' esso servisse a compiere la parodia della forma tragica; di più, esso accresceva l'allegria universale delle feste popolaresche; allegria, di cui la commedia presentava l'espressione più viva, e l'effusione più animata. In tutte le solennità nazionali e religiose de' Greci, vi erano canti a più voci, accompagnati di danze: il Coro comico poteva dunque semplicemente divenir l'organo della pubblica gioja. Quindi nelle *Tesmoforieggianti* le donne intonavano in mezzo alle follie d' ogni specie il melodioso inno che realmente solevano cantare nelle feste degli Dei. Le parole de' Cori spiegavano allora tutte le ricchezze della poesia lirica più bella e più inspirata, e di tanto s' innalzavano che si sarebbe potuto trasportarle, senza cambiamento veruno, in una tragedia. Tuttavia il poeta s' allontanava dal modello tragico con introdurre alle volte nella medesima commedia parecchi Cori differenti che si rispondevano a vicenda ne' loro canti, o che, non avendo gli uni relazione cogli altri, apparivano un momento e quindi si dissipavano.

Ma ciò che più particolarmente distingueva il Coro comico, era la *parabasi*. Così chiamavasi un pezzo alieno dalla commedia, nel quale il poeta si rivolgeva all' uditorio per mezzo del Coro; ora egli vantava in questa parabasi il proprio merito, e si facea beffe de' suoi competitori; ora, in virtù del suo diritto di cittadino ateniese, faceva proposizioni serie

o facete pel pubblico bene. Bisogna convenire che la parabasi è contraria all'essenza di qualunque finzione drammatica, poichè la legge generale di questo modo di componimento è pria d'ogni cosa che l'autore abbia a sparire per non lasciar vedere che i suoi personaggi, e poscia che questi agiscano e parlino fra loro, senza dar segno di por mente agli spettatori. E per certo, qualunque impressione tragica sarebbe distrutta da simili infrazioni delle regole della scena; ma le interruzioni, gli accidenti episodici, le bizzarre mescolanze d'ogni guisa sono accolte con piacere dall'allegria, anche allorquando par che sieno più serie dell'oggetto principale dello scherzo. Quando lo spirito è disposto alla giovialità, è sempre contento di fuggire, come che sia, la cosa di cui si vuole occuparlo, ed ogni poco d'attenzione continuata gli sembra una molestia ed una fatica.

Si potrebbe ancora spiegar l'invenzione della parabasi dicendo che i poeti comici erano più scarsi di partiti, che i poeti tragici, per riempiere gl'intermedj con canti animati e interessanti; ma torna meglio il confessare che una specie cosiffatta d'intermedio era conforme allo spirito dell'antica commedia, in cui non pure l'oggetto della finzione, ma la composizione tutta quanta non era che un mero scherzo. Questa illimitata possanza dell'allegria si manifestava mediante l'impossibilità di prender nulla sul serio, nè pure l'istessa forma drammatica. Si trovava un non so che di piacere a sottrarsi per un istante alle leggi della scena, in quella guisa a un di presso che in un travestimento burlesco diletta alcuna volta il levare la maschera. Il perchè, anche ai nostri dì, non s'è mai abolito interamente nella commedia l'uso delle allusioni e di certe smorfie indirizzate all'uditorio, ed anzi gli attori ottengono per questa via grandi applausi. Ritornerò, nel proseguimento, sopra questo proposito, e verrò esaminando fino a qual segno ed in che specie di opere comiche possono essere tollerati i cosiffatti mezzi.

Se noi volessimo comprendere in poche parole il fine del genere comico e quello del genere tragico, diremmo che la tragedia, presentandone quanto ci ha di più grandioso nell'uomo e di più terribile nel Destino, ci riempie di quelle profonde commozioni che vengono inspirate dagli oggetti sublimi; laddove la commedia, mostrandoci gli uomini come ridicoli e il Fato come capriccioso, ne invita a quella viva e facile allegrezza che s'innalza sopra di tutto e se ne fa giuoco.

Di tutti i poeti che fecero fiorire l'antica commedia, Aristofane è il solo che per noi si conosca; e quindi non possiamo giudicare il suo merito con quella finezza di discernimento che s'ottiene col confronto. Aristofane aveva avuto parecchi predecessori, come Magnete, Cratino, Crate ec. Tuttavia non abbiamo motivo di credere che l'opere sue, al pari che quelle degli ultimi autori tragici, annunzino un principio di decadenza nell'arte. Pare per contrario che a' suoi dì la commedia andasse ancora di mano in mano perfezionandosi, e ch'egli sia stato in questo genere il poeta più compito. La sorte della tragedia e quella della commedia furono di fatto differentissime; l'una finì di morte naturale, l'altra di morte violenta. La tragedia spirò allorchè parve che le sue forze fossero esauste, nè più valeva a sostenersi alla sua prisca altezza. La commedia, per l'opposto fu privata, in forza d'un atto di supremo volere, della libertà illimitata ch'era la condizione necessaria della sua esistenza. Orazio ne indica in pochi versi una tale catastrofe:

Non senza applauso la commedia antica
Quindi apparì; ma in vizioso eccesso
Degenerò sua libertà mordace
Degna di freno. Uscì la legge, e, tolta
La facoltà di lacerare altrui,
Muto restò con sua vergogna il Coro (*).

(*) Traduzione di Metastasio.

Alla fine della guerra del Peloponneso, allorchè, dopo la presa d'Atene, fu spenta l'antica costituzione di quella repubblica, e trenta tiranni, stabiliti da Lacedemone, vi esercitarono la sovrana potestà, comparve un editto che permetteva a tutti i cittadini i quali si tenessero offesi da' poeti comici, di chiamarli in giudicio, e che proibiva l'introdurre personaggi reali sulla scena, non meno che ogni specie d'indicazione individuale. La forma delle commedie rimase però presso a poco la medesima, e la composizione continuò ad essere, se non una imitazione allegorica, almeno una parodia; ma l'essenza stessa di questa parodia era stata distrutta, e come ne fu tolto il sale del motteggio, essa cadde nella scipitezza. Ciò ch'essa offriva per addietro di saporito, era il convertire la realtà in idea generale, che è a dire, presentar lo stato attuale delle cose come l'ideale della follia, e gl' individui esistenti quai modelli personificati della più assurda stravaganza. Qual via rimaneva mai di mordere, non ch'altro, i difetti del governo in massa, se non si osava dispiacere a verun individuo in particolare? Laonde io non posso andar d'accordo con Orazio dov'egli dice che l'abuso produsse la correzione. L'antica commedia fioriva all'epoca felice della libertà d'Atene: i medesimi avvenimenti e le persone medesime oppressero e l'una e l'altra. È falso che le calunnie d'Aristofane sieno state cagione della morte di Socrate, perocchè *Le Nubi* erano comparse venticinque anni prima della sua condanna. Quella medesima aristocrazia stabilita dalla forza, che impose silenzio alla giocosa censura del poeta comico, punì di morte il virtuoso filosofo, sul quale cadevano rimproveri più gravi. Noi non troviamo che le persecuzioni d'Aristofane abbiano nociuto gran fatto ad Euripide. Il popolo d'Atene ascoltava con ammirazione le tragedie dell'uno e le parodie dell'altro sul medesimo teatro. I diversi ingegni si sviluppavano allora liberamente, e godevano de' loro diritti senza incontrare ostacoli di sorte alcu-

na. Giammai verun Sovrano, e tale era a que' tempi il popolo d'Atene, non si lasciò dire così di buon grado verità sì forti, nè meglio sentì lo scherzo. E se nondimanco esistevano gli abusi del governo, ci aveva sempre un certo che di grandezza nel permettere che venissero essi impunemente svelati. In oltre Aristofane si mostra ognora zelante cittadino, e di continuo denunzia i seduttori del popolo, que' medesimi che Tucidide dipigne come sì pericolosi. Egli consiglia costantemente la pace, in mezzo di quella guerra intestina che trasse la prosperità della Grecia in un precipizio da non ne poter più uscire, e sempre lo veggiamo raccomandare la semplicità e la severità degli antichi costumi.

Ma, si dice, Aristofane era un *farseggiatore* indecente. Ciò è possibile, nè io pretendo giustificarlo; quello che asserisco, si è che non per questo ei manca di pregi per altri rispetti. Senza dubbio, è spiacevole il vedere come un poeta, dotato delle sorprendenti facoltà che in lui si riconoscono, s'abbia potuto abbassare fino a meritarsi un titolo cosiffatto; forse egli aveva realmente delle intenzioni volgari; forse credeva necessario di gratificarsi la plebe a fine di poter dire alla nazione verità così ardite. Tuttavia egli si vanta di cercare assai meno che i suoi rivali di muovere al riso la moltitudine per mezzo di facezie grossolane, e si gloria d'aver per questo conto perfezionata l'arte sua. D'altra parte, per non essere ingiusto verso di questo poeta, bisogna mettersi nel medesimo punto di vista ov'erano i suoi concittadini. Gli Antichi avevano sopra alcuni oggetti particolari di morale un modo di pensare ben differente dal nostro, e molto più libero relativamente a'costumi: conseguenza naturale d'una religione che altro non era che il culto della Natura, e che aveva consecrato parecchi usi pubblici contrarj alla pudicizia. Debbesi notare altresì che la grande ritiratezza (*) in cui vivevano le donne, aveva lasciato con-

(*) Vedesi qui insorgere una quistione sovente agitata fra gli

trarre agli uomini quell' abito di rozzezza nel parlare, ond' elleno soltanto poteano preservarli. Le donne sono quelle che, dopo l'epoca della cavalleria, hanno dato le belle maniere alla società nell'Europa moderna. Se abbiamo veduto regnare una morale più nobile e più pura nella conversazione, nelle belle arti e nella poesia, ne andiamo debitori all' omaggio ch'è renduto alle donne. Ma gli antichi poeti comici, costretti di prendere il mondo qual era allora, avevano per verità sotto gli occhi una grandissima corruzione di costumi.

La testimonianza più onorevole in favor d'Aristofane è quella del saggio Platone, il qual dice in un epigramma che le Grazie avevano scelta l' anima di lui per fermarvi il loro soggiorno. Esso leggeva frequentemente le opere di questo poeta, ed è noto che mandò *Le Nubi* a Dionigi il vecchio, avvertendolo che una tale commedia (in cui non pure i Sofisti, ma la filosofia, e il medesimo Socrate suo maestro erano messi a bersaglio) gl' insegnerebbe conoscere

---

eruditi; si domanda se l' uso permetteva appresso de' Greci, che le donne assistessero agli spettacoli, e particolarmente alla commedia. Io mi credo in diritto d' affermare ch' esse interveniva-no alla rappresentazione delle tragedie. Se ciò non fosse, l'aneddoto relativo alle *Eumenidi* d'Eschilo non avrebbe mai potuto acquistar fede. Platone (*De Leg, l. II. p.* 658. *D.*) parla della predilezione che mostrano le donne d' uno spirito colto pel genere tragico; e finalmente Giulio Polluce, fra le parole tecniche dell' arte drammatica, cita quella di *spettatrice.* Quanto all' antica commedia, sono inclinato a credere che non v' intervenissero donne; ma quello che me ne rende persuaso, non è tanto la licenza che vi regnava, poichè estrema essa era nelle feste pubbliche, quanto la lettura stessa delle opere d'Aristofane. Fra tante apostrofi agli spettatori, in cui il poeta gli indica sotto tutte le loro diverse relazioni, non mi sovviene d' averne veduta alcuna alle spettatrici; e certo egli si avrebbe difficilmente lasciata fuggire questa occasione di scherzo. Io non conosco che un solo passo il quale sembra indicare la presenza delle donne alla commedia (*Pax, v.* 963 - 967.). Nondimeno la cosa rimane dubbiosa, ed io la raccomando all' esame de' Critici.

il governo d'Atene. Non è probabile ch' egli volesse dire con questo che l'accennata commedia fosse una prova dell'eccesso cui era giunta la libertà democratica; ma egli ravvisava nel suo autore una rara perspicacia ed una profonda conoscenza di tutte le molle della costituzione popolare. Platone caratterizzò ancora Aristofane in un modo vivissimo, facendogli tenere, nel suo Convito, un discorso in cui non risplende di certo l'elevatezza de' sentimenti, ma sì bene una invenzione quanto ardita, altrettanto ingegnosa. Le commedie di questo poeta ci fanno soprattutto comprendere perchè l'arte drammatica era consecrata a Bacco. Noi veggiamo in esse l' ebbrezza della poesia, e i baccanali della gioja. L' allegría è una facoltà dell'anima, che vuol pure mantenere i suoi diritti; parecchi popoli le hanno dedicato certe feste, come i Saturnali ed il Carnevale, sperando che, dato una volta libero sfogo, ella si terrebbe quindi entro a giusti confini, e che l'ilare follìa cederebbe il luogo alla serietà. L'antica commedia era una mascherata del mondo intero, dove si tolleravano di molte facezie che l'ordinaria decenza non avrebbe permesse, ma dove pur brillavano non poche idee gioconde, spiritose, ed anco istruttive, le quali non si sarebbero manifestate giammai senza questo momentaneo rimovimento di tutte le barriere di convenzione.

Tuttavia, per volgari e corrotte ch'esser mai potessero le inclinazioni personali d' Aristofane, per quanto le sue buffonerie fossero contrarie al gusto ed ai costumi, non possiamo negargli, per rispetto all'invenzione ed all'esecuzione dell'opere sue, quegli elogi che si farebbero ad un artista abile, diligente, e versato nella sua professione. Il suo linguaggio, in cui regna la più rara eleganza e l'atticismo piu puro, si piega a tutti i tuoni con maravigliosa flessibilità, e tanto sa discendere alla familiarità del dialogo, quanto spiegare il rapido volo del canto ditirambico più vivace. Non si può dubi-

tare che Aristofane si sarebbe ugualmente segnalato nella poesia seria, quando si vede l' orgogliosa magnificenza con cui ne profonde le più squisite bellezze, per cancellare, l' istante appresso, l' impressione ch' egli ha prodotta. Questo eletto lepore risalta ancor maggiormente pel contrasto ch' esso forma colla rozza maniera ond' egli fa parlare il popolo, e coi dialetti volgari, anzi col greco mutilato de' barbari ch' egli usa più volte. Questa medesima immaginazione libera e impetuosa, a cui egli sottomette le leggi della natura e del mondo morale, governa pure il suo stile. Egli crea le più straordinarie parole immaginando nuove associazioni, alludendo a nomi individuali, od imitando suoni particolari. La tessitura de' suoi versi esige non meno abilità, che la tessitura de' versi tragici. Egli v' impiega le medesime forme, ma con altre modificazioni, e dando loro un andamento leggiere e variato, anzichè nobile ed energico. Sotto un' apparente sprezzatura, egli osserva le leggi del ritmo con perfetta esattezza.

In quella guisa ch' io non saprei non ammirare il più ricco sviluppo di tutte le disposizioni poetiche nelle diverse metamorfosi a cui la brillante immaginazione d' Aristofane assoggetta l' arte sua, così pure non posso abbastanza meravigliarmi dello straordinario intendimento che supponevano le opere sue negli spettatori ateniesi. Si può fino a un certo segno presumere che i cittadini d' uno Stato indipendente e democratico abbiano esatte nozioni dell' istoria e della costituzione del loro paese, che sieno istrutti degli affari, de' pubblici negoziati, e che conoscano fra loro contemporanei le persone qualificate; ma quello che Aristofane ricerca eziandio dai suoi contemporanei, si è una sorprendente cultura di spirito e un gusto straordinario per l' arti; bisognava innanzi tratto che gli Ateniesi avessero ritenuto, quasi parola per parola, tutte le migliori tragedie, per comprendere le sue parodie: e di quale prontezza inconcepibile era mestieri per cogliere a

volo l'ironìa più fina e più ravviluppata, i motti più rapidi, le bizzarre allusioni che spesso una lieve alterazione d'una parola bastava ad accennare! E ancora si può francamente asserire che, ad onta di tutti gli schiarimenti e di tutte le chiose piene d'erudizione che possediamo, una metà dello spirito d'Aristofane è per noi perduta. La prodigiosa vivacità degl'intelletti ateniesi può sola farne comprendere come mai commedie, le quali di mezzo a mille buffonerie si rapportano alle circostanze più rilevanti della vita umana, poterono essere divertimenti popolareschi. Invidiar si debbe un poeta che osava a tal segno confidare nell'intelligenza de' suoi uditori, ma quanto più erano essi dotati d'ingegno, tanto più si rendevano difficili a contentare. Aristofane si lagna del gusto troppo sdegnoso degli Ateniesi, appresso i quali i suoi predecessori più vantati erano caduti in disfavore sì tosto com'era sembrato che il loro genio avesse patito la minima alterazione. Gli altri Greci, dic'egli, non hanno cognizione veruna dell'arte teatrale, in confronto degli Ateniesi. Tutti i talenti relativi al genere drammatico fiorivano a gara in Atene, e la loro emulazione si trovava circoscritta nel breve spazio d'un piccolo novero di feste, ove il popolo volea vedere delle novità, ed ove s'impiegava ogni sforzo per farlo pago. La distribuzione de' premj, a cui si riferiva tutto (poichè gli autori drammatici non avevano altro modo ad essere pubblicamente conosciuti) era decisa dopo una sola rappresentazione; si può quindi giudicare con quanta diligenza era eseguita una rappresentazione cosiffatta in tutte le sue particolarità, mercè del poeta che la regolava. Se a questo s'aggiunga ancora la chiarezza della pronuncia la quale, in così immensi teatri, permetteva d'intendere distintamente tutte le parole cantate o declamate, nè lasciava perdere alcuna finezza della più limata poesia; se pongasi mente al buon gusto ed alla magnificenza di quegli spettacoli, all'interesse appassionato che vi prende-

va tutto un popolo, vivace e sensitivo all' eccesso, si avrà l' idea d' un genere di divertimento cui mai non giunse l' arte drammatica in verun paese del mondo a pareggiare.

Benchè fra le opere che ci rimangono d' Aristofane abbiamo alcune delle sue prime produzioni, tuttavia portano tutte l' impronta d' un' eguale maturità. Egli si era di lunga mano preparato in silenzio all' esercizio dell' arte sua, cui teneva per la più difficile di tutte. Il timore di non uscirne ad onore lo trasse da prima fino a dar fuori le sue commedie sotto nomi stranieri, simile, dic' egli, ad una fanciulla che affida ad altre mani il frutto de' suoi amori clandestini. Egli si mostrò la prima volta a viso scoperto nella sua commedia *I Cavalieri*, e vi fece gran prova di tutto il valore che comporta lo stato di poeta comico, con dare un assalto generale alla pubblica opinione. Trattavasi di rovesciar Cleone, il quale s' era messo al governo delle cose pubbliche dopo la morte di Pericle. Questo Cleone, uno de' fautori della guerra, uomo volgare e senza merito, era l' idolo del popolo acciecato. Costui non aveva contro di sè che i ricchi proprietarj i quali formavano la classe de' cavalieri, ed Aristofane ebbe l' arte di unirli strettamente alla sua causa, facendoli rappresentare dal Coro: egli ebbe ancora la prudenza di non mai nominar questo Cleone, sebbene lo indicasse nel modo più evidente. Il timore che incutevano i partigiani di un cotal demagogo, era così forte, che nessun mascherajo osò imitare le fattezze di esso, e il poeta si risolvette di dipignersi il viso, e di rappresentare egli medesimo il personaggio di Cleone.

Ognuno si può figurare la procella ch' eccitar dovette una cosiffatta rappresentazione nell' adunanza del popolo; e pure l' audacia d' Aristofane era stata accompagnata di tanta destrezza, che il più felice successo la coronò, e la sua commedia conseguì il premio. Egli andava altero di questa eroica impre-

sa, e sovente fa menzione dell'erculeo coraggio col quale aveva incominciata la sua carriera, assalendo un mostro formidabile. Fra tutte l'opere d'Aristofane, la commedia de' *Cavalieri* è quella il cui fine politico appare più manifesto; laonde ella spiega, per muovere a sdegno gli animi contro Cleone, una eloquenza vigorosa e quasi irresistibile. Ella è una vera Filippica teatrale. Tuttavia non parmi che sia una delle più notabili quanto alla giovialità ed all'invenzione. Può essere che il pensiero del certissimo pericolo a cui si esponeva Aristofane, l'abbia messo in una disposizione più seria che non si conviene ad un poeta comico, o vero che le già sofferte persecuzioni gli abbiano fatto enunciare il suo fine con soverchia evidenza ed amarezza. Solamente allorchè s'è alquanto calmata la burrasca delle invettive e delle oltraggiose derisioni, con cui principia questa commedia, essa offre scene veramente giocose. Piena d'allegria è quella in cui i due demagoghi, il Cuojajo, o vogliam dire Cleone, ed il Pizzicagnolo impiegano ogni sorta di lusinghe, di promesse e di seduzioni per guadagnarsi il favore del vecchio Demos (il popolo personificato) rimbambito. La commedia finisce con una marcia trionfale giuliva e quasi che commovente; la scena che rappresentava il *Pnyx*, cioè il luogo delle adunanze popolari, offre all'improvviso il maestoso *Propilèo*. Demos, miracolosamente ringiovanito, s'avanza vestito dell'abito degli antichi Ateniesi, e mostra d'aver ricuperato in un colle forze della sua giovinezza i sentimenti ond'era animato il popolo intiero al tempo della pugna di Maratona.

Se si eccettui questo assalto diretto contra Cleone, Aristofane non ha d'ordinario per oggetto esclusivo de' suoi motteggi un individuo particolare, tranne però Euripide, contro cui egli si versa continuamente. Le sue opere hanno tutte uno scopo generale, e il più delle volte importantissimo, ch'egli non perde mai d'occhio, in mezzo alle incidenze, agli

sbalzi ed alle interruzioni d'ogni guisa che sembrano fargliela dimenticare.

La *Pace*, gli *Acarnesi* e *Lisistrata*, sotto mille aspetti differenti, provano la necessità di metter fine alla guerra. *L'Adunanza delle donne*, *le Tesmoforieggianti*, ed anche *Lisistrata*, con altre intenzioni accessorie, tendono soprattutto a mettere in ridicolo i difetti e le abituazioni del bel sesso. Le *Nubi* presentano, sotto un aspetto grottesco, i Sofisti e la loro metafisica; le *Rane* annunziano la decadenza dell'arte tragica; e *Pluto* è un'allegoria sopra l'ingiusta distribuzione delle ricchezze. La commedia intitolata *Gli Uccelli* è quella, fra tutte, che pare più lontana da uno scopo, ed appunto per questo è una delle più dilettevoli.

La *Pace* comincia in un modo straordinariamente vivace e ardito. Vedesi il pacifico Trigeo, montato sopra uno scarafaggio, dar la scalata al cielo, ad imitazione di Bellerofonte. Egli arriva nell'Olimpo, che gli Dei hanno lasciato in abbandono. La *Guerra*, feroce gigante, ha occupato il loro seggio insieme col suo compagno il *Fracasso*, e attende a stritolare delle città in un mortajo, servendosi del più famoso generale per pestello. La Dea della pace è nascosta in un pozzo profondissimo, e tutti i popoli della Grecia s'affaticano insieme a ritrarnela per mezzo di corde. Queste diverse invenzioni fantastiche sono presentate con somma giocondità; ma, procedendo innanzi, la finzione non si sostiene ad un'eguale altezza. Altro più non resta da fare, che offerir sagrifizj alla Dea, sì lungamente desiderata, e preparare banchetti in onor suo. Le importune sollecitazioni di genti che traggono profitto dalla guerra, formano per verità un episodio gradevole, ma, in complesso, la fine non corrisponde a ciò che veniva promesso dal principio (*).

(*) Questa commedia, al pari che più altre, dimostra che gli antichi autori comici non solamente cambiavano le decorazioni

Una commedia, composta prima di quella della *Pace*, voglio dire gli *Acarnesi* (*), mi pare di molto superiore, tanto a cagione dell' andamento meglio sostenuto, quanto per una viva allegria ognor crescente, la quale diviene alla fine una vera ebbrezza da baccanale. Diceopoli, o sia il buon cittadino, impazientito de' falsi pretesti con cui si cerca di divertire il popolo, e di rimuovere tutte le proposizioni pacifiche, si risolve alla fine di spedire una deputazione a Lacedemone, e di conchiudere la pace per sè solo e per la sua famiglia. Ciò fatto, egli si ritira in villa, e, ad onta di tutti gl' insulti della fazione contraria, innalza intorno alla sua casa una muraglia, pubblica la pace dentro a questo ricinto, e tiene mercato aperto per tutti gli abitatori de' luoghi vicini, intanto che il resto del paese è oppresso da' mali della guerra. I benefizj della pace sono presentati agli occhi del popolo nel modo più sensibile. Il rozzo Beoto viene a vendere al mercato le sue anguille e il suo pollame, regna l' abbondanza nella casa di Diceopoli, e quivi non si pensa che a darsi buon tempo e banchettare. Il gran generale Lamaco,

---

negl' intermedj, ed allorchè il teatro rimanea vôto, ma frattanto ancora ch' erano in iscena i personaggi. Qui, la scena rappresentava da prima la campagna dell' Attica, e si trasportava nell' Olimpo, mentre che Trigeo attraversava l'aria sopra il suo scarafaggio, gridando al macchinista d' aver l' occhio a non gli rompere il collo. Poscia, il ritorno del medesimo personaggio sulla terra era annunziato dalla sua discesa nell' orchestra. Non è gran fatto che alcuni non abbiano scorto le infrazioni delle unità di tempo e di luogo che si permettevano i poeti tragici, ed a cui i Moderni hanno dato un' importanza così puerile; ma l' ardimento col quale gli antichi Comici sottomettevano all' impero della loro immaginazione le forme esterne dello spazio e del tempo, è così manifesto, che non può scappare dagli occhi meno attenti; e pure un tale ardimento non fu abbastanza notato ne' diversi libri che abbiamo sopra la disposizione del teatro greco.

(*) Le *Didascalie* la pongono nell' anno antecedente alla rappresentazione de' *Cavalieri*. Essa è dunque la più antica commedia d' Aristofane che ci resti, e la sola fra quelle ch' egli diede sotto un nome finto.

la cui abitazione si vede al di fuori del fortunato ricinto, viene subitamente chiamato alle frontiere, stante la notizia d'un improvviso assalto del nimico. Diceopoli, a rincontro, è invitato da' suoi amici a prender parte ad una festa in cui ciascuno de' convitati mette la sua quota. Gli apparecchi guerreschi e quelli della cucina camminano del pari; d'ambe le parti del teatro ferve il medesimo zelo e la medesima attività; dall' un canto si va in cerca della lancia, dall'altro dello spiedo; qui si dà mano ad un armatura, là ad una guastada; a destra si orna un cimiero di piume, a sinistra se ne spoglia un tordo. Finalmente ognuno si parte per la sua destinazione; ma tosto ritorna Lamaco, colla testa fracassata, zoppo d'un piede, e sostenuto da due suoi commilitoni, laddove Diceopoli arriva mezzo ubbriaco, e condotto da due donzelle facete e allegre a maraviglia. Le lagnanze dell' uno sono messe in ridicolo dall' esultazione dell' altro, e la commedia finisce allorchè un simile contrasto è stato spinto al più alto grado.

La commedia di *Lisistrata* ha un nome così cattivo, che bisogna passare sopra un tale soggetto come sopra ardenti carboni. Le donne si sono cacciate nel capo di pigliare un partito severo a fine di costrignere i loro mariti a conchiudere la pace. Sotto la condotta del loro esperto generale, Lisistrata, esse ordiscono una congiura in tutta la Grecia, e cominciano con impadronirsi della rocca d'Atene, Acropoli. L'imbarazzo in cui getta gli uomini questa separazione, dà luogo a scene ridicolosissime. Veggonsi arrivare i deputati delle due potenze belligeranti, e la pace si tratta sotto la direzione della spiritosa Lisistrata. Ad onta di tutte le inconcepibili follìe ond'è ricolma questa commedia, il suo scopo generale è certamente innocentissimo, poichè solo il desiderio della domestica felicità, continuamente turbata dalla partenza degli uomini, poteva metter fine alla guerra che desolava la Grecia; la rozza

franchezza de' Lacedemoni è soprattutto dipinta maravigliosamente nella *Lisistrata*.

Le *Aringatrici* dipingono pure un governo di donne, e ancor più cattivo. Le Ateniesi, travestite da uomini, s' intromettono nell' assemblea del popolo, e, ottenuta per tal modo la pluralità de' voti, fanno passare una nuova costituzione, fondata sulla comunione de' beni e delle donne. È questa una parodia della repubblica ideale, immaginata da' filosofi, e di cui Protagora aveva abbozzato il disegno prima di Platone. Una tale commedia, per quanto a me pare, offre i medesimi difetti che quella della *Pace*; ciò che v' ha di meglio, è l' esposizione. Le scene in cui il poeta dipinge i segreti ritrovii delle donne, e la maniera colla quale si esercitano esse a contraffare gli uomini, come anche la descrizione dell' assemblea popolare, sono lavori di mano maestra. Ma subito dopo, tutto si arrena. Non rimane che di mostrar la confusione che risulta dalla mescolanza dei beni e dalla eguaglianza di dritto in amore, stabilita fra le brutte e le belle. La dipintura di tutto questo scompiglio è molto gaja, ma si volge sulla ripetizione della medesima idea. In generale, l' antica commedia era esposta al pericolo di rallentarsi nel suo cammino. Quando si comincia dal maraviglioso, quando si dipigne il mondo vôlto sossopra, i più straordinarj avvenimenti si offrono tosto da sè; ma non è possibile che questa prima vivacità si sostenga, e tutto par debole in confronto de' grandi colpi vibrati a prima giunta dallo scherzo.

Le *Tesmoforieggianti* hanno veramente un viluppo, un nodo che non si scioglie se non se alla fine; il che dà loro gran pregio. Trattasi di denunziare e di punire Euripide per cagione dell' odio ch' egli manifesta contro le donne nelle sue tragedie; la qual cosa eseguiscono le donne medesime nelle feste di Cerere, cui celebravano da sè sole. Euripide cerca inutilmente un avvocato femminino; e poi che vede non essergli succeduto il suo disegno appresso del

suo confratello Agatone, induce finalmente il suo cognato Mnesiloco, attempatetto anzi che no, a mascherarsi da donna e a patrocinar la sua causa. Il modo con che Mnesiloco si adopera per difendere il suo cliente, fa nascere de'sospetti, tanto ch'ei viene riconosciuto per un uomo; ma questi, riparatosi a' piedi dell'are, per maggior sicurezza strappa un bambino dalle braccia d'una donna, e minaccia d'uccidere l'innocente ostaggio, dove sia chi ardisca di fargli ingiuria. Nel momento che il bambino corre il più gran pericolo, si scopre non esser quello che un otre di vino fasciato, e le donne legano Mnesiloco ad una specie di gogna. Allora apparisce Euripide, il quale, sotto diversi travestimenti, procaccia di liberare il cognato: ora egli è Menelao che ritrova la sua Elena in Egitto, ora Eco che deplora la trista sorte d'Andromeda incatenata, ora Perseo che vuole infrangere le ritorte di essa. Finalmente Euripide perviene a mettere in libertà Mnesiloco, ricorrendo agl'incanti d'una sonatrice di flauto per sedurre il birro (ch'è un goffo barbaro), in guardia di cui era stato esso affidato. Queste scene di parodia, tessute quasi totalmente con parole delle tragedie, sono impareggiabili. In generale, possiamo esser sicuri del motteggio più ingegnoso e più mordace, qualunque volta si tratta d'Euripide. Si direbbe che lo spirito d'Aristofane diviene doppiamente caustico qualora egli si serra addosso alle tragedie di questo poeta.

Molto si è parlato della commedia delle *Nubi*, ma senza ben comprenderla, e senza sentirne il merito. Questo componimento doveva dimostrare che l'inclinazione alle frivole ricerche della filosofia facea trascurare a' Greci gli esercizj guerreschi, che vane speculazioni di questa fatta non servivano se non a corrompere i principj della religione e della morale, e che finalmente le arguzie de' Sofisti rendevano equivoci tutti i diritti, e facevano sovente trionfare la cattiva causa. Il Coro, composto di nuvole par-

lanti (idea bizzarra, e la cui esecuzione esigeva abiti molto straordinarj), è un' immagine de' pensieri metafisici che non posano già sul terreno dell' esperienza , ma che , privi di forma e di consistenza , spaziano nella regione de' possibili. Uno de' modi abituali con che Aristofane maneggia i suoi scherzi , è quello di pigliare le metafore secondo la lettera , e di presentarle agli occhi degli spettatori. In quella guisa che si dice d' un uomo tutto immerso in meditazioni incomprensibili , ch' egli vola negli spazj immaginarj , così pur Socrate, seduto in un corbello , si libra realmente per l' aria , e pare che giù cali dal cielo. Io non presumo di sostenere che una simile baja fosse bene applicata ; v' è però motivo di credere che la filosofia di Socrate fosse più diretta verso l' idealismo , e meno limitata all' uso popolare , che non ci fa supporre Senofonte. Altrimenti , come mai Aristofane avrebb' egli scelto il rispettabile Socrate , il risoluto avversario de' Sofisti , a personificare la vaga e sottile metafisica ? Senza dubbio egli era mosso dall' animosità , nè io voglio in questo giustificarlo ; ma la scelta del nome , certamente biasimevole , non toglie che la commedia non sia bene composta. Aristofane era d' avviso esser questa la più perfetta di tutte le sue produzioni; non bisogna però star contenti ad un simile giudizio. Egli suole , in ogni occasione , compartirsi gli elogi più pomposi. Forsechè pareva a lui che questa ingenua franchezza appartenesse alla licenza comica. Del resto , le *Nubi* , per quanto sembra , furono mal accolte alla rappresentazione , e questa commedia disputò due volte il premio senza conseguirlo.

Quella delle *Rane*, come dissi ha per iscopo di prevenire la decadenza dell' arte tragica. Euripide era morto , e così pur Sofocle ed Agatone ; nè più rimanevano che poeti di second' ordine. Bacco, a cui duole della morte d' Euripide , vuole andare in cerca di esso all' inferno. A tale oggetto , questo Dio si veste la persona d' Ercole ; ma benchè munito della clava

e coperto della pelle di leone, lo rassomiglia così poco nel suo modo d'operare, che dà molto da ridere per la sua codardìa. Da questa scappata si può giudicare qual fosse l'audacia d'Aristofane. Il Nume tutelare dell'arte sua, in onore di cui si dava lo spettacolo, non era al sicuro de' suoi dileggi. Egli credeva senza dubbio che fosse lecito scherzare così cogli Dei, come cogli uomini. Bacco adunque va remigando sull'Acheronte, e le rane accompagnano la sua navigazione col loro armonioso gracidare. Il Coro, propriamente detto, è formato dalle Ombre degl' iniziati ne' misteri eleusini, e canta de' versi di stupenda bellezza. Bacco giugne all' inferno, e vi trova Euripide a disputare il trono della tragedia ad Eschilo che lo aveva occupato prima di lui. Plutone presedeva al tribunale; ma come vede Bacco, gli rimette la decisione di questa grande contesa. I due poeti, Eschilo col suo sublime sdegno, ed Euripide colla sua sottile vanità, trattano a vicenda la propria causa, e dànno prove della loro abilità. Essi cantano e declamano a gara. Tutta questa dipintura è superbamente caratterizzata. Finalmente vien recata una bilancia, ove ciascuno mette un verso dalla sua parte; ma comunque s' affanni Euripide di trovar versi di gran peso, vede sempre salire il suo guscio, subito che Eschilo ha posto un verso nell' altro. Alla fine quest' ultimo si annoja d'un cosiffatto esperimento, e dice ad Euripide di mettere sè stesso nella bilancia insieme con tutte le sue produzioni, colla moglie, co' figli e col suo servo Cefisofonte, laddove esso (Eschilo) ponendo solamente due versi dall' altro lato, sarà sicuro di contrappesare ogni cosa. Frattanto Bacco ha pigliato la parte d'Eschilo, e, sebbene avesse giurato ad Euripide di trarlo dall' inferno, se ne scioglie colla massima di lui medesimo, dicendo:

Giurava il labbro, ma taceva il core.

Eschilo ritorna pertanto fra' vivi, e lascia, duran-

te la sua assenza, il tragico scettro a Sofocle (*).

Le *Vespe*, a mio parere, sono la più debole delle commedie d' Aristofane. Il soggetto n' è troppo limitato, poichè la dipintura d' una malattia morale individuale, com' è la manìa de' processi, non è suscettiva d' un' applicazione generale, e, inoltre, l'azione è tirata di troppo in lungo. Lo stesso poeta, questa volta, parla con grande modestia de' suoi mezzi di divertire, e non promette agli spettatori un riso inestinguibile. Gli *Uccelli*, in cambio, si fanno ammirare per la invenzione più brillante nel genere del maraviglioso, e dilettano mercè della più viva allegrezza. È questa una poesia aerea, alata, stravagante, come gli esseri ch' ella dipinge. Io non posso andar d'accordo coll' antico Critico che attribuisce a questa commedia un senso nascosto, e crede ch' ella sia la satira più generale e più manifesta così del governo d' Atene, come del complesso della costituzione sociale. Quanto a me, non vi saprei scorgere altro che l'innocente giuoco d' una immaginazione procace e faceta, che tocca lievemente ogni cosa, e si ride non meno degli uomini, che degli Dei, ma senza dirigersi ad uno scopo particolare. Il poeta con molto ingegno fece entrare nel cerchio della sua finzione tutto ciò che l' istoria naturale, la mitologia, la scienza degli Auguri, le favole d' Esopo, e fino a' proverbj popolareschi gli somministravano intorno agli uccelli. Egli rimonta insino al-

(*) Si può qui ripetere l' osservazione che già feci parlando degli *Acarnesi*: la scena era prima a Tebe, soggiorno di Bacco e d' Ercole; poi si cambiava la decorazione, senza che Bacco se ne fosse partito, e rappresentava la sponda dell' Acheronte. Si supponeva che il fondo dell' orchestra fosse il fiume medesimo cui Bacco doveva tragittare. Egli s' imbarcava ad una delle estremità del *logoeum*; e quando approdava all' altra, la decorazione, che s' era di nuovo cambiata durante il suo tragitto, rappresentava l' inferno col palagio di Plutone nel centro. Nè questa è una semplice supposizione, giacchè l' antico scoliaste prova positivamente, seguendo la medesima commedia, ciò che io asserisco.

la cosmogonìa, e ricorda che, avanti la nascita del mondo, la Notte fornita di grand'ali nere, partorì un uovo, donde balzò fuori l'Amore coll'ali d'oro il qual diede l'esistenza a tutte le cose. Due fuggitivi dell'umana specie arrivano nella provincia degli uccelli; questi vogliono sopra di loro far vendetta di tutte le ingiurie che ricevettero dagli uomini. I viandanti si traggono d'impaccio dimostrando a tutta la piumata razza la sua grande superiorità sul resto delle creature. Essi consigliano gli uccelli di unire le loro forze per formare un grande Stato e quindi viene eretta in alto di sopra alla terra la meravigliosa città di *Nefelococcigia* (nome tratto dalle nubi e dai cuculi). Tutte le generazioni d'ospiti non convitati, sacerdoti, indovini, geometri, legislatori, avvocati, vogliono venire a nidificare in questa città, ma ne sono espulsi. S'immagina una nuova specie di Numi a similitudine degli uccelli, in quella guisa che gli uomini ne avevano creato a similitudine loro, e si circonda l'Olimpo di mura, acciocchè l'odore delle offerte più non salga alle antiche Divinità. Questi miseri Iddii, ridotti agli estremi, spediscono alla città degli uccelli un'ambasceria composta d'Ercole il famelico, di Nettuno che secondo il solito giura pel suo proprio nome, e d'un Dio di Tracia, il quale, non sapendo bene il greco, s'esprime in un pessimo dialetto. Questi plenipotenziarj acconsentono a tutto, e la sovranità del mondo rimane agli uccelli. Questa finzione, che pare molto simigliante ad un racconto di Fate, contiene però un senso filosofico, poichè invita a cambiare il punto di vista delle osservazioni umane, ed a considerare dall'alto il complesso delle cose.

Gli antichi Critici ne insegnano che il poeta Cratino era molto rinomato pe' suoi motteggi frizzanti e bene applicati, ma ch'egli mancava di piacevolezza, e non aveva l'arte di sviluppare, nè di riempiere, in un modo felice, il disegno delle sue commedie. Essi pretendono ch'Eupoli, all'incon-

tro, fosse leggiadro ne' suoi scherzi, e talmente esperto nell' adornare le sue idee d' immagini ingegnose, che non gli era uopo della parabasi per far comprendere tutto quello che voleva, ma che in quel cambio era privo di forza satirica, finalmente Aristofane, secondo il loro avviso, possedeva di per sè le prerogative di questi due poeti. Si trovava nell' opere sue il piacevole ed il caustico insieme congiunti nelle più giuste proporzioni, ed i loro effetti combinati avevano del frizzante e del leggiadro a dovizia. Mi par quindi poter inferire da questi dati, che, fra le opere da noi fino a qui trascorse, i *Cavalieri* s'accostino vie più al genere di Cratino, e gli *Uccelli* a quello d' Eupoli. Ad onta del pregio che attribuisce Aristofane alla sua propria originalità, e ad onta delle lodi ch' egli si comparte per non avere imitato persona, è difficile il credere che, vivendo in mezzo a tanto illustri rivali, egli si avesse potuto preservare da qualunque influenza estranea. Se far si può fondamento sopra questa congettura, ci deve soprattutto dolere la perdita dell' opere di Cratino, relativamente alle notizie de' costumi e della costituzione d' Atene, e quella de' componimenti d' Eupoli, per rispetto alla forma ch' egli aveva saputo dare all' arte della commedia.

Il *Pluto*, tal quale è giunto infino a noi, è giudicato per una delle ultime opere d' Aristofane; ma è verisimile che sia uno de' suoi primi esperimenti rifuso. Il *Pluto*, in quanto alla sostanza, appartiene al genere dell' antica commedia; nondimeno, una maggior moderazione nello scherzo personale, e una tinta generale più dolce l' accostano alla commedia mezzana. Quest' ultimo genere di composizione fu introdotto per verità in forza d' una legge formale imposta dal governo; ma si può tuttavia supporre che già qualche tempo innanzi alla legge fosse divenuto pericoloso per il poeta comico di dare tutta la possibile estensione al privilegio ch' egli godeva. S' egli è vero, come si asserì da taluni e si negò da altri,

che Alcibiade abbia fatto affogare Eupoli per punirlo d'aver diretto contro di lui una satira dialogizzata, non ci ha veruna allegria comica che resister possa all'idea d'un egual pericolo.



LEZIONE SETTIMA.

Se ci ebbe una commedia mezzana che tener si possa per un genere particolare? — Origine della nuova commedia, o sia di ciò che noi chiamiamo semplicemente commedia. — La commedia è un genere misto. — Qual è il suo lato prosaico. — Il verso è egli indispensabile alla commedia? — Se si possa adottare la divisione generale del genere in commedie d'intreccio ed in commedie di carattere?—Del comico fondato sull'osservazione, del comico confessato, e del comico arbitrario. — Morale della commedia. — Plauto e Terenzio considerati come imitatori de' Greci e come quelli che ne dànno un' idea degli originali che ci mancano; differenza della loro maniera d' imitare. — L' intreccio della commedia greca era fondato sui costumi e sulla costituzione d'Atene. — Statue al naturale di due poeti comici.

Gli antichi Critici ammettono l'esistenza d'una commedia mezzana fra l'antica o la nuova commedia, ma variano intorno al carattere che piace loro d'assegnare a questo preteso genere. Alcuni dissero che ciò che lo contraddistingue, è l'abolizione del Coro; ed altri ch'è lo sbandimento del motteggio personale e de'personaggi rappresentanti individui reali. Tuttavia l'uso d' introdurre personaggi conosciuti sulla scena non fu mai giudicato indispensabile nell'antica commedia. I personaggi della maggior parte de' componimenti d'Aristofane non sono istorici, ma puramente immaginarj; essi portano de' nomi significativi, alla guisa della nuova commedia; e il motteggio individuale non è impiegato che nelle particolarità. Ma ciò ch' era veramente essenziale alla natura del genere, si è che fu permesso di usare simili mezzi. Perduto ch' ebbero i poeti un cosiffatto privi-

legio, non furono più in istato di presentare sotto un aspetto giocoso il governo e i pubblici negozj, e, limitandosi all' imitazione della vita privata, tolsero al Coro tutto il suo significato. Una circostanza accidentale contribuì ancora a far abolire il Coro. Gli abiti e l' istruzione di questa moltitudine d' attori erano grandi oggetti di spesa. Allorchè la commedia, insieme co' suoi diritti politici, perdette la dignità d' una festa religiosa, e s' abbassò a livello d'un semplice divertimento, il poeta non trovò più protettori nè sì potenti nè sì zelanti che sovvenir volessero alle spese ch' esigeva il Coro.

Platonio attribuisce ancora un altro carattere alla commedia mezzana; egli dice che il pericolo de' soggetti politici costrinse i poeti a rivolgere le loro facezie contro d' ogni specie di poesia seria, sia epica, sia tragica, e a dimostrarne le stranezze e gli assurdi: egli asserisce che l' *Ellosichon* d' Aristofane, commedia molto posteriore alle altre, fu composto con questo disegno. Ora si vede che una tale idea rientra in quella della parodia, donde siamo partiti trattando dell' antica commedia. Platonio adduce per esempio di questo genere di composizione l' *Ulisse* di Cratino, in cui si metteva in ridicolo l' Odissea. Ma secondo l' ordine de' tempi, un' opera di Cratino, poeta di cui Aristofane annunzia la morte nella sua commedia della *Pace*, non può spettare alla commedia mezzana. In oltre si trovano esempi di simili soggetti ne' poeti comici più antichi; l' opera d' Eupoli, nella quale egli dipigne il così da noi chiamato paese di cuccagna, non era forse una parodia delle tradizioni poetiche del secolo d' oro? Il viaggio di Trigeo al cielo, e quello di Bacco all' inferno, non sono eglino, in Aristofane, imitazioni burlesche degli alti gesti di Bellerofonte e d' Ercole, celebrati dall' epopeja e dalla tragedia? E non si conoscono inoltre le parodie d' una quantità di scene tragiche staccate?

Invano dunque si cercherebbe nella scelta esclusiva d' un genere particolare di scherzi il carattere di-

stintivo della commedia mezzana. Solo dal senso allegorico della composizione, e dalla verga magica del poeta si può riconoscere l'antica commedia. Allorchè queste condizioni essenziali al genere si presentano ai nostri occhi in una commedia greca, possiamo arditamente decidere ch'essa non è posteriore all'opere d'Aristofane.

Siccome fu una proibizione che, privando l'antica commedia della sua libertà, diede origine alla nuova, così è facile a comprendere che ci dovette essere un'epoca intermedia di vacillazione e di sperimenti diversi infino a tanto che l'arte comica si andò sviluppando sotto nuova forma, e l'ebbe definitivamente adottata. Si potrebbero dunque ammettere differenti specie di commedia mezzana, o piuttosto diverse gradazioni fra l'antica e la nuova, come fecero parecchi letterati. Tutte queste distinzioni possono cadere in taglio nell'istoria dell'arte, ma sotto il punto di vista teorico un passaggio graduato non costituisce un genere.

Noi ci faremo dunque a parlare della nuova commedia, composizione drammatica ch'è la medesima, in quanto alla sustanza, che la nostra commedia moderna; ma, per formarsene una giusta idea, bisogna collocarla nel complesso dell'istoria dell'arte. Considerandola in tal guisa, piuttosto che in un modo assoluto, si renderà facile il riconoscere esser questo un genere misto e limitato, i cui elementi ed i cui confini si distinguono di leggieri. Quelli che tengono la nuova commedia per la specie pura ed originale, obbliano affatto la commedia antica, o vero non la considerano se non come gl'informi primordj d'un'arte ancor rozza; nondimeno Aristofane è infinitamente prezioso per questo appunto ch'egli ce la fa conoscere, intantochè ne conserva un saggio unico di ciò che invano si cercherebbe altrove nell'universo.

Si può per certi versi tenere la nuova commedia per la commedia antica raddolcita e addimesticata;

ma, quantô all' originalità, tutto quello che ancor s' avvicina allo stato selvaggio, è assai più curioso ad osservare. I nuovi autori comici, privati del libero esercizio dello scherzo, cercarono un compenso a tal perdita, togliendo dalla tragedia un elemento serio, che introdussero nella forma della composizione, nel nodo dell' intreccio, e nell'impressione, che si studiavano di fare. Abbiamo veduto come la tragedia era già discesa dall' altezza ideale, sia coll' appressarsi alla realtà mediante la dipintura de' caratteri e il tenore del dialogo, sia col manifestare una tendenza verso l' istruzione pratica, cioè a dire verso lo scopo d' insegnare agli uomini di ben ordinare così la loro vita cittadinesca e domestica, come tutte le particolarità che la compongono. Aristofane diede sovente la baja ad Euripide intorno a questa direzione verso l' utile; Euripide in fatto era il foriere della nuova commedia; gli autori di questa classe lo hanno soprattutto vantato, e i più si sono dichiarati suoi discepoli. Euripide aveva tanta corrispondenza con essi, che parecchie sentenze tratte dalle sue tragedie furono attribuite a Menandro, e ne' frammenti di Menandro si trovano discorsi che s' innalzano manifestamente alla dignità tragica.

La nuova commedia (che nominerò d' ordinario senza epiteto per distinguerla dall' altra a cui sempre aggiugnerò la qualificazione d' antica) è un misto di serio e d' allegro; il poeta non si fa più beffe nè dell' universo intero, nè di qualunque inspirazione elevata; egli non è più dominato da un estro festoso, ma cerca l' allegria negli oggetti medesimi che presenta. Egli dipinge ne' caratteri e nelle situazioni degli uomini ciò che dà presa allo scherzo, ciò che v' ha di sollazzevole e di ridicolo; la sua finzione non può più esser l' opera senza modello della sua immaginazione, ma bisogna ch' ella sia verisimile, cioè che sembri reale. Noi dobbiamo adunque sottomettere questo ideale comico della natura umana, in cui ci siamo occupati, alla legge limitata

dall' imitazione della vita, considerarlo per questo nuovo rispetto e determinare in conseguenza le specie secondarie e le differenti gradazioni del genere.

L' inspirazione seria della tragedia trasvola verso l' infinito. L' oggetto della poesia tragica è il conflitto che insorge nell'uomo fra la sua natura illimitata e la sua natura circoscritta. Il serio mitigato della commedia, per l' opposito, si ferma dentro il cerchio dell' osservazione. In luogo del Destino, ci si vede apparire il Caso, poichè tale è il modo col quale concepiamo l' idea di ciò ch'è fuori del poter nostro, allorchè non c' innalziamo di sopra alla ragione dell'esperienza. Quindi troviamo ne' frammenti che ci rimangono della nuova commedia, diverse sentenze sul Caso, così come la tragedia ce ne porge sul Destino. L' inflessibile necessità non può essere posta in contrasto se non se colla libertà morale; la destrezza, all' incontro, può trarre un felice partito dal caso, e qui sta la vera istruzione della commedia; essa non offre, al pari dell' apologo, che una morale di prudenza. Un antico Critico recò in pochissime parole questa idea, quando disse che la tragedia c' insegna a fuggire la vita, e la commedia ad ordinarla.

L' antica commedia è un giuoco fantastico, una visione aerea e ridente che alla fine si risolve in nulla, non lasciando altro vestigio di sè medesima che il senso ch' ella racchiudeva; la nuova per l' opposto si sottomette nella sua forma esterna alle leggi del serio; rigetta tutto quello che sarebbe contraddittorio, tutto quello che distrugger potrebbe il suo scopo; ella procaccia di formare un tutto ben collegato; ha il suo viluppo e il suo scioglimento al pari della tragedia, e in egual modo intreccia gli avvenimenti, come cause ed effetti reciprochi, senza indirizzarli, è vero, ad un' idea elevata, ma tali pigliandoli quali ce li porge l' esperienza. Se la tragedia cerca di lasciare la nostr'anima in uno stato contemplativo, in cui il sentimento sia soddisfatto, del

pari la commedia vuol farci arrivare ad un punto di riposo, almeno apparente, in cui sia contenta la ragione. È questa, per dirlo così in passando, una delle grandi difficoltà che deve superar l'autor comico; si vuole che alla fine del suo dramma egli ponga destramente da banda tutte le contraddizioni, il cui variato giuoco ne porse diletto; ma quando gli riesce di conciliar tutto, quando i pazzi diventano savj, quando i viziosi sono corretti o puniti, ogni impressione d'allegria è ita.

Tali sono gli elementi comici e tragici della commedia. Bisogna aggiugnerne un terzo, che non è pure poetico, voglio dire l'imitazione della realtà, il ritratto della vita. Le immagini ideali e le caricature grottesche non s'arrogano così nelle arti del disegno, come nella poesia, alcun'altra verità, che quella dell'espressione. Esse vogliono dare un'idea, non già rappresentare un individuo; in somma il loro fine non è di produrre l'illusione. La tragedia si indirizza all'anima; l'antica commedia parlava all'immaginazione: da poi che la commedia, applicandosi all'imitazione della vita reale, cessò di far agire le nostre facoltà attive, ella dovette cercare un compenso per lo spirito e per la ragione nella verisimiglianza della composizione. Io non intendo già per verisimiglianza il calcolo delle probabilità applicato agli avvenimenti; poichè se l'autore avesse ad interdirsi ogni combinazione tanto o quanto straordinaria, e attenersi a ciò che si vede ogni giorno, egli non potrebbe nè pur divertire: io parlo della verisimiglianza de' caratteri. La commedia è un quadro fedele de' costumi del momento; ella debb'essere locale e nazionale; e, dove sia trasportata in tempi e paesi differenti dal nostro, bisogna che ne li faccia conoscere. I caratteri comici non possono tuttavolta essere interamente individuali; vengono essi composti di ciò che v'ha di più risentito ne' diversi personaggi del medesimo genere, affinchè abbiano aria di rappresentare tutta una classe; ma vi si ag-

giungono pure molte qualità particolari, affinchè il tutto abbia vita, e non sembri la semplice personificazione d'un' idea astratta.

Ma la commedia, considerata qual esatta imitazione de' costumi sociali e domestici, è veramente un ritratto. Questo lato prosaico del genere debb'essere determinato differentemente, secondo i tempi ed i luoghi, dove che il motivo comico, giusta il suo principio poetico e universale, dee sempre rimanere il medesimo.

Gli Antichi avevano già riconosciuta la commedia per una copia esatta della realtà; ed Aristofane il grammatico esprime questa idea in un modo assai ingegnoso, sebbene alquanto affettato, gridando: *O vita! e tu Menandro! quale dei due imitò l' altro?*

Ecco ciò pure che ne dice Orazio:

. . . . . . quidam, comaedia necne poema
Esset, quaesivere: quod acer spiritus, ac vis
Nec verbis nec rebus inest; nisi quod pede certo
Differt sermoni sermo merus. At pater ardens
Saevit, ecc.

Ma Orazio risponde a quest' ultima obbiezione:

. . . . . . Numquid Pomponius istis
Audiret leviora, pater si viveret? (*)

Per decidere se la commedia è di fatto un componimento poetico, bisogna por mente a ciò che la innalza di sopra al suo modello. Che cosa dunque la distingue dalla semplice imitazione d'un fatto particolare? Primieramente essa forma un tutto concepito dall' immaginazione, e le cui parti ben proporzionate e fra loro ben corrispondenti sono insieme accozzate con arte. In oltre, essa riduce alle leggi della rappresentazione teatrale gli oggetti che offre

(*) Horat. Satirar. lib. I. sat. IV.

alla nostra vista, allontana gli accessorj estranei ed ogni avvenimento che turbar possa la nostra impressione, mentre racchiude in breve spazio e sottopone a rapido corso tutto ciò che appartiene all' azione ch'essa dipinge. Una viva luce diffusa sopra caratteri e situazioni meglio ritratte fa comparire e gli uni e le altre con uno splendore che il dubbio lume e gli indeterminati contorni della realtà non dànno punto alla vita. È dunque certo che il principio poetico domina nella forma della commedia; l'elemento prosaico risiede nella sustanza, nel soggetto, in quella simiglianza che si desidera essa abbia, considerato il mondo qual è, con un avvenimento vero.

Noi vorremmo pure, se ci fosse possibile, troncare una quistione spessissimo agitata, e decidere se il verso è essenziale alla commedia; o vero, in altri termini, se un' opera di questo genere, scritta in prosa, è sempre una produzione difettosa. Parecchi Critici si sono risoluti per l'affermativa, appoggiandosi all'autorità degli antichi, i quali non ammettevano sulla scena che opere composte in verso; nondimeno è possibile che i Greci ed i Romani fossero a ciò indotti da circostanze particolari, e fra l'altre cose citar possiamo la grande estensione dei loro teatri, ove l'energica pronunzia del verso contribuiva a far sentire gli attori. Questi Critici obbliano ancora che i mimi di Sofrone, cotanto da Platone ammirati, erano scritti in prosa (6). Pare che questi mimi (se almeno giudicar ne possiamo da alcuni idillj di Teocrito in esametri, che si crede sieno stati coniati sopra questo modello) offrissero dipinture dialogizzate della vita ordinaria, ov'era attentamente evitata qualunque apparenza di poesia. Neppure la forma non ne doveva essere poetica, giacchè non vi si trova alcun nodo generale: sono scene staccate, in cui una cosa tien dietro all'altra senza preparazione, e solo per effetto del caso. È però verisimile che la mancanza d' interesse drammatico vi fosse compensata dalla perfezione della pantomima, o vo-

gliam pur dire da una imitazione dilettevole delle consuetudini particolari e proprie alle diverse classi d' individui.

Nella stessa commedia versificata è uopo che la dizione si scosti il meno possibile da quella della vita abituale, in quanto alla scelta ed all'accozzamento delle parole. Le licenze poetiche, necessariamente ammesse in tutti gli altri generi, sono in questo interdette; la struttura del verso dee sembrare che si presenti da sè, senza nuocere alle forme del dir corrente, alla libertà, alla trascuranza istessa della conversazione. Non bisogna che il movimento animato del ritmo serva a rialzare i personaggi, come nella tragedia, ove l' insolita elevatezza della favella diventa un coturno morale. I versi, nella commedia, devono solamente contribuire alla rapidità, all' eleganza, all' ornamento del dialogo. Prima che risolversi a scrivere un' opera di questo genere, in versi o in prosa, è necessario considerare se torni meglio al fine che si ha per mira, il dare alla dizione la vaghezza d'una forma più limata, o vero il comprendere nell' imitazione della vita quella de' difetti di lingua che l' educazione od altre cause fanno contrarre a diverse classi della società. Ma questo caso è così poco frequente, ch' è fuor di dubbio non dipendere da altro la gran voga in cui di fresco è venuta la commedia in prosa, fuorchè dal maggior comodo degli autori e de' commedianti. Io consiglierei pertanto a' nostri autori tedeschi in particolare l' accurato lavoro della commedia versificata ed anche rimata. Siccome noi (*Tedeschi*) non facciamo ancora che cercare un genere comico nazionale, nè infino a qui l' abbiamo veramente ritrovato, così tutte le nostre composizioni guadagnerebbono un certo che di consistenza usando questa forma più serrata, e si schiverebbero parecchi errori contro il gusto. Noi non siamo di presente in quest' arte sì grandi maestri, che osar possiamo d' abbandonarci ad un' amabile negligenza (7).

Poichè abbiamo riconosciuto che la commedia è un genere misto, che si compone d'elementi comici, tragici, poetici e prosaici, è evidente che offrirà, volendo, tante suddivisioni, quanti sono i diversi principj che vi possono a vicenda dominare. Dove il poeta, animato d'una vena di follia, prenda in giuoco le sue proprie invenzioni, ne risulterà una farsa; dov'egli si limiti a presentare il lato ridicolo de' caratteri e delle situazioni, evitando al possibile qualunque mescolanza di serio, avremo una pura commedia; e dove il serio prenda un po' di campo così nel fine generale della composizione, come nell'interesse e ne' sentimenti che essa inspira, il suo lavoro passerà al genere del dramma istruttivo o commovente, nè v'è allora da fare che un passo per arrivare alla tragedia urbana. Si menò grande romore intorno a quest'ultima sorta di drammi, come se fosse una invenzione nuova e importante; s'immaginò pure a questo proposito una teoria particolare, e quindi Diderot compose una poetica in favore del suo dramma lacrimoso, così fortemente schernito da poi. Tuttavia, la parte nuova ne era precisamente la parte fallita, poichè non ci si vedeva che il naturale affettato, la padanteria nelle relazioni domestiche, e la pretensione di sempre commuovere.

Se noi possedessimo la letteratura greca nella sua totalità, vi troveremmo senza dubbio modelli per tutti i generi di composizioni drammatiche, se non che l'anima serena ed armonica de' Greci non permetteva loro per certo di presentare tristamente un oggetto sotto ad un solo de' suoi aspetti, ma raccoglievano essi e ordinavano i diversi elementi con saggia misura, e con assegnar loro felici proporzioni. Non abbiam noi, nello scarso numero di componimenti che ci restano di Plauto, un dramma che si può chiamar commovente, voglio dire *I Captivi? La Suocera (Hecyra)* di Terenzio non è forse un vero quadro di famiglia, laddove l'*Anfitrione* s'accosta all'ardita fantasia dell'antica commedia? *I Menecmi*,

o sia *I Gemelli*, non sono eglino una commedia d'intreccio rozzamente abbozzata? Finalmente non si trovano forse, in tutte le opere di Terenzio, de' passi istruttivi, passionati, e profondamente patetici? Quanti non ce n' ha di questo genere nella prima scena dell' *Heautontimorumenos* (cioè l' *Affannatore*, o l' *Aspreggia sè stesso*, come traduce l' Alfieri)?

Noi speriamo che, sotto il punto di vista che abbiamo presentato, le diverse specie d' opere drammatiche affini colla commedia troveranno il luogo che loro s' appartiene; noi però non le distribuiamo in classi totalmente separate, ma vediamo qui una serie di gradazioni nel tenore della composizione, in cui non si possono notare trapassi improvvisi e fortemente risentiti. Ci riuscirebbe altresì difficile l' adottare in un modo assoluto l' ordinaria divisione del genere in commedie d' intreccio, o d' *intrigo*, come si dice da taluni, ed in commedie di carattere. Una buona commedia debb' essere a un tratto e l' uno e l' altro, senza di che mancherebbe o di soggetto o di movimento. Vero è però che la dipintura caratterizzata e l' azione possono a vicenda trovarsi in prima linea. Lo sviluppo de' caratteri comici esige situazioni di contrasto, le quali risultano da quella collisione dei disegni premeditati cogli effetti del caso, che abbiamo chiamato intrigo. Come a tutti è noto, la voce *intrigo*, nel corrente linguaggio d' oggidì e nella vita comune, significa un segreto raggiro il quale consiste nell' impiegare l' astuzia e la dissimulazione per condurre gli altri a' nostri fini, senza ch' essi se ne avveggano, e senza che lo vogliano. Ora i due sensi di questa parola si trovano congiunti, allorchè viene essa applicata alle opere teatrali, poichè l' astuzia d' un personaggio è per gli altri una contrarietà fortuita.

Con tutto questo si può, volendo, dare ad una commedia il nome di commedia d' intrigo, allorchè i caratteri non vi sono che leggiermente indicati, e servono solamente, in ogni caso, a porger motivo

alle azioni de' personaggi, intantochè la moltiplicità degli accidenti e il sopravvenimento d' un nuovo imbroglio nel punto in cui si crede che tutto sia per rischiararsi, non vi lasciano che poco spazio allo sviluppo morale. I Critici francesi hanno messo alla moda d' accordare a ciò ch' essi chiamano commedia di carattere, una grande superiorità sulla commedia d' intreccio o d' intrigo che chiamar la vogliamo; forse ch' eglino riferiscono tutto all' istruzione, e non veggono nello spettacolo che il profitto che se ne può trarre. Vero è che nulla rimane in noi d' una commedia d' intreccio; ma perchè non sarà egli permesso di divertirsi, senz' altro scopo, per mezzo d' un ingegnoso folleggiare? Quanta invenzione non ci è mai in una buona commedia di questo genere? Non è forse un trastullo pel nostro spirito quel vedere l'un dopo l' altro tanti inaspettati ripieghi? e il variato giuoco di tanti accidenti bizzarri non è forse un vivo piacere per l' immaginazione? Questo se non altro è ciò che l' esempio di parecchie commedie spagnuole ha sufficientemente provato.

La commedia d' intreccio viene accusata d' allontanarsi dal corso naturale degli avvenimenti; in una parola, d' essere inverisimile. Il che non è giusto se non fino ad un certo segno. Il poeta, è vero, ci presenta tutto quanto ci ha di più straordinario ed anche di più incredibile: egli si permette sovente, di bel principio, una grande inverisimiglianza, come la perfetta conformità di due figure, od un travestimento di cui nessuno s' accorge; ma bisogna che tutti gli accidenti che derivano da questa prima supposizione, ne pajano l' effetto necessario, e vogliamo che ci si renda buon conto di tutte le conseguenze dei fatti conceduti. In oltre, siccome per ciò che riguarda il fondamento dell' azione, il poeta non ci offre che un lieve giuoco dello spirito, così noi giudichiamo con tanto maggior severità l' esecuzione del suo lavoro per tutti gli altri rispetti.

Nella commedia in cui si disegnano i caratteri con

tratti più risentiti, è uopo che i personaggi, sieno aggruppati con arte, dimodochè si facciano scambievolmente risaltare. È però vero che questo metodo è soggetto a degenerare in una ordinazione troppo sistematica, ove si fa che ciascuna dipintura abbia simetricamente il suo contrapposto, ed ove il tutto piglia un certo che d' aspro e d' affettato. Parimente non ci ha gran merito in quelle commedie nelle quali i differenti personaggi non servono che a far passare per tutte le prove possibili un carattere principale, soprattutto quando tal carattere non consiste in altro che in una abituatezza od in una opinione particolare, come se una qualità di per sè potesse formare un individuo, nè dovess' egli presentarsi sotto più d' un aspetto.

Ho già mostrato ciò ch' era l'ideale della natura umana nell' antica commedia. Poichè dunque la commedia odierna si propone d' imitare la realtà, essa deve, secondo la regola, interdirsi l'esagerazione approvata e volontaria del primo teatro de' Greci; bisogna che procuri di darne de' piaceri differenti, e che vie più s' accostino alla natura del serio; il che s' ottiene da essa con volgersi soprattutto a sviluppare di mano in mano caratteri notabili.

Due generi di comico differenti possono dominare ne' caratteri; l' uno, cui darò il nome di comico d'osservazione, non esiste che agli occhi dello spettatore; l' altro, che nominerò comico confessato, si manifesta col pieno consenso del personaggio. Il primo esige maggior finezza, e appartiene specialmente all'alta commedia; il secondo eccita una sorta d'allegria che maggiormente conviene alla farsa. Vedrò di spiegarmi piu chiaramente.

Esistono delle ridicolosaggini, delle pazzie, delle stravaganze d' ogni specie, o al tutto ignorate da chi n' è preso, o ch' egli è indotto a nascondere se per sorte un cotal poco se ne accorga. Egli si rende così persuaso che i suoi difetti gli nocerebbero in faccia agli altri, che ben si guarda d' apparire quello ch' è

in realtà ; ma il suo segreto gli sfugge a suo malgrado, e senza sua saputa. Come dunque l' autor comico vuol dipignere cosiffatti individui, si bisogna che egli ci presti il suo proprio talento d' osservazione, affinchè possiamo conoscerli. L' arte sua consiste nel lasciar trasparire il carattere, come di furto, per mezzo di tratti leggerissimi, e fa d' uopo ch' egli collochi il suo oggetto in guisa che le più fine gradazioni non scappino dall' occhio altrui.

A rincontro, ci sono certe debolezze o cattive abituazioni morali che si riguardano con una sorta di compiacenza da chi le ha contratte, e che, lontano dal volerle correggere, egli anzi nudrisce ed accarezza affettuosamente. Di tal fatta sono spesso quelle inclinazioni, che, senza disegno di nuocere e senza desiderio d' usurpare gli altrui diritti, provengono semplicemente dall' impero della sensualità. Questi difetti possono per altro andar congiunti con un grado sufficiente di spirito e di senno; e quando il personaggio, in cui si trovano, ritorna in sè stesso, quand' egli si diverte a proprie spese, e di buon animo *confessa* gli errori suoi agli altri, cercando solamente di conciliarsi la loro benevolenza per mezzo del diletto ch' ei loro procura, costui ci presenta ciò ch' io nomino *comico confessato*. Questo genere suppone sempre un personaggio in certa guisa doppio, la cui metà ragionevole, che si fa giuoco dell' altra metà, ha nell' umore e nell' officio suo molta affinità coll' autor comico stesso. Questi si trasporta tutto intero nel suo rappresentante, gl' impone di disegnarsi in caricatura bene spiccata, e di tener segrete pratiche cogli spettatori, per ridersi e burlarsi insieme degli altri personaggi. Dalla medesima fonte deriva pure il comico arbitrario, o sia quello de' personaggi fantastici, genere che produce sovente un grande effetto, benchè i Critici pongano studio a deprimerlo. Vi si può trovare ancora lo spirito e l'estro ardito dell' antica commedia. Il buffone privilegiato (poichè quasi tutti i teatri ne hanno uno, ora arguto e

spiritoso, ora goffo e balordo) ha ereditato alquanto di quella gioviale inspirazione, di quell'abbandono pieno di franchezza, e di quella libertà di dir tutto, che avevano in grado così sovrano i primi poeti comici. È questa una prova di più che la commedia antica, di cui parlammo come del genere veramente originale, non posava già sopra un gusto bizzarro e proprio a' Greci, ma ch' essa apparteneva di sua natura all' essenza medesima dell' arte comica.

Acciocchè l'allegria degli spettatori si sostenga per tutto il corso d' una commedia, è uopo che l' autore eviti con ogni diligenza tutto quello che potrebbe dare una cotal dignità morale a' suoi personaggi, od inspirare un vero interesse pel loro stato; giacchè sì l' uno che l' altra farebbe indubitabilmente cader nel serio. Qual è dunque il suo segreto per impedire che i sentimenti morali non vengano ad agitar l' anima allorchè le azioni ch' egli rappresenta, sono di qualità da eccitare ora lo sdegno e lo sprezzo, ora il rispetto e la simpatia? Questo segreto consiste in ciò, ch' egli trasporta il suo soggetto nella regione dello spirito. Egli contrappone gli uomini gli uni agli altri come se fossero oggetti materiali, fa loro misurare le proprie forze reciproche, e mostra che la vittoria rimane al più destro. Per questo verso, la commedia s' accosta alla natura dell' apologo. Le favole mettono in iscena animali dotati di ragione e la commedia espone alla nostra vista uomini che fanno servire il loro intendimento a soddisfare l' istinto animale. Quest' ultima espressione s' applica ordinariamente alla sensualità; ma, dandole un senso più esteso, significherà l' egoismo. In quella guisa, di fatto, che il sagrifizio de' proprj interessi e della vita medesima innalza l' uomo alla dignità tragica, l' idea esclusiva di sè stesso ne forma un personaggio da commed a; e però vediamo che tutti i personaggi veramente comici rappresentano cima d' egoisti. Dal momento che l' autore cessa di dare a' suoi personaggi motivi personali, egli esce dallo stile della com-

media. Egli non deve metterci in quella disposizione d'animo che ne porta a giudicare se le azioni sono nobili o volgari, innocenti o colpevoli, ma sì bene in quella che ne fa discernere ciò ch'è goffo o spiritoso, destro o malaccorto, insensato o saggio.

Alcuni esempi renderanno più chiare le mie idee. Il rispetto involontario che abbiamo per la verità, pertiene a' nostri sentimenti di morale più intimi. Una perfida menzogna, che può rovinare un innocente, ci riempie di fiera indignazione, e potrebbe entrare nel dominio della tragedia. Perchè dunque la malizia e l'astuzia sono esse, per confessione di tutto il mondo, un motivo comico così eccellente, almeno allorquando non producono funeste conseguenze, e che, senz'avere un disegno formale di nuocere, non se ne fa uso che per trarsi d'impaccio, o per conseguire un fine personale? Egli è perchè colui che le impiega, è interamente uscito dalla sfera della morale; così la verità come la menzogna si offrono ad esso quai semplici mezzi, e noi pigliamo diletto di tutto lo spirito ch'ei mette in opera per soddisfare sentimenti sì poco elevati. È il vero che noi troviamo ancor più dilettevole che l'ingannatore sia côlto a' proprj lacci, e che per esempio, volendo mentire, egli abbia una cattiva memoria; ma lo stato d'un uomo gabbato è sempre in sè stesso uno stato comico, quando non ha nulla di pericoloso. Esso diverte ancor maggiormente quando è l'effetto o d'un cattivo uso delle qualità morali, o della vanità, della dabbenaggine, delle stravaganze d'ogni fatta; ed allorchè l'inganno e l'errore si trovano d'ambe le parti, e s'incrocicchiano in diverse direzioni, producono frequentemente situazioni piacevolissime. Tale, fra l'altre, è quella di due personaggi che si abbordano con animo d'ingannarsi a vicenda, e che, andando ambedue sull'avviso, non dànno fede a nulla di quanto e' si dicono, benchè fingano di cader nella rete, ed alla fine si lasciano senza che all'uno sia punto riuscito di capacitar l'altro, ma pur soddi-

sfatti perfettamente dell' esito della loro scaltrezza. Tale sarebbe ancora la situazione di due uomini, l' uno de'quali, volendo pure ingannar l' altro, gli dicesse, senza saperlo, la verità, e intanto questi per diffidenza cadesse a vicenda in errore. Si potrebbe quindi comporre una maniera di grammatica comica, in cui si mostrerebbe come le proposizioni più semplici, intrecciandosi insieme, pigliano una forza ognor crescente, e arrivano a produrre de' periodi complicati di grandissimo effetto.

Si potrebbe eziandio provare che quel tessuto di equivochi artifiziosamente disposti, onde si compone la commedia d' intreccio, non è una parte dell' arte comica tanto spregevole, quanto affermano i partigiani delle commedie in cui i caratteri sono più compitamente sviluppati. Aristotile ne dipigne il ridicolo come una imperfezione, o vero un difetto che non giunge fino a produrre effetti nocevoli. Il che certo è detto ottimamente; imperocchè, non prima sentiamo vera pietà, che già se n' è ita la nostra disposizione all' allegria. L' infelicità comica non debb' esser altro che una inquietudine, un imbarazzo che alla fine si dissipa, od al più un' umiliazione meritata. A quest' ultimo genere d' infelicità riferir si debbono que' mezzi corporali d' educazione per gli adulti, che il nostro secolo, o delicatissimo, o compassionevolissimo, vuol mettere in bando dal teatro, comechè Molière, Holberg ed altri insigni maestri n'abbiano fatto un uso frequente. L' effetto comico di questi mezzi risulta da ciò, ch' essi dimostrano evidentemente a qual punto i sentimenti dell' anima dipendono da circostanze esterne; sono essi, come fu detto, argomenti perfettamente persuasivi: questi gastighi stanno alla commedia, come la morte degli eroi alla tragedia. Qui si distrugge la parte materiale dell' uomo, ma i suoi principj restano inconcussi; là, per l'opposito, è l' ente morale che abiura la sua precedente esistenza, manifestando in un tratto nuovi sentimenti, affinchè la natura fisica non abbia a soffrire.

Se dunque la commedia non tende a far ispiccare la dignità della natura umana, nè dirige l'attenzione dello spettatore verso le qualità più degne di stima, come mai vorremo prometterci da essa un'istruzione morale, e con qual diritto si esigerà ch'ella ne renda migliori? Per poco che si prendano in esame le massime de' Comici greci, si vedrà che in generale non sono esse che ritratti dell'esperienza. Ora l'esperienza non ci fa conoscere i nostri doveri; la coscienza è quella che ce ne inspira l'immediato sentimento. L'esperienza ci fa soltanto distinguere l'utile dal nocivo. Le lezioni della commedia non si volgono già intorno al merito dello scopo, ma intorno al valore de' mezzi. La commedia insegna, come ho già detto, le regole della prudenza, la morale delle conseguenze e non de' principj, quella del successo e non delle intenzioni. Quest'ultima, la sola verace morale, si collega, per contrario, essenzialmente collo spirito della tragedia.

Mercè di simili riflessioni, non mancarono parecchi filosofi d'accusare la commedia d'immoralità. Ciò fece Rousseau con molta eloquenza nella sua lettera sopra gli spettacoli. È certo che il quadro della società non è edificante; perciò la commedia non la presenta qual esempio da seguire, ma come un salutare avvertimento. Ci ha una parte usuale della dottrina morale che si potrebbe chiamare l'arte della vita. Chi non conosce il mondo, corre pericolo, nei casi particolari, di fare una falsa applicazione de' principj generali più rispettabili, e, colla migliore volontà; viene a gran rischio di cagionar molto pregiudizio a sè ed agli altri. La commedia dee servire a rendere più fino e più giusto il nostro discernimento in ciò che risguarda le vicende e le persone: ecco la sua vera, l'unica sua utilità.

Tali sono le idee generali che debbono dirigerci nell'esame dei diversi autori comici. Io non mi allargherò sui pochi frammenti che ci sono rimasti della nuova commedia de' Greci, nè sulle indirette noti-

zie che dare ci possono in questo proposito le imitazioni latine.

La letteratura greca era straricca in questo genere. Il catalogo degli scrittori comici, la maggior parte fecondissimi, le cui opere sono per noi perdute, e i titoli delle loro commedie, formano da sè un grosso dizionario. Benchè la commedia non sia fiorita in Grecia che durante il breve intervallo che sépara la fine della guerra del Peloponneso dai primi successori d'Alessandro, pur si contavano a migliaja le composizioni di questo genere. Ma il tempo cagionò in questo ammasso di ricchezze letterarie una tal devastazione, che più non possediamo nella lingua originale fuorchè de' frammenti mutilati in guisa da non potersi comprendere, e, in latino, che ventisei commedie tratte dagli autori greci, tradotte o rifuse da Plauto e da Terenzio. Qui potrebbe la Critica riparatrice trovare in che occuparsi, e ben porterebbe la spesa di raccogliere tutto ciò che ne rimane, per giudicare di quello che abbiamo perduto.

Egli è non pertanto possibile di formarsi una idea generalissima dello spirito della commedia, e del carattere de' differenti poeti drammatici sì appresso de' Greci, come appresso de' Romani. Ne' frammenti e nelle sentenze comiche de' Greci si nota in quanto alla costruzione del verso e alla dizione, la più pura eleganza, l'esattezza unita alla facilità, e quella grazia d'espressione chiamata grazia attica, il cui modello veniva senza dubbio somministrato dalla conversazione. I Comici latini, per contrario, trascurano molto la parte della versificazione, e lasciano perdere l'idea del ritmo in mezzo alle numerose licenze de' loro versi. Nelle loro composizioni, la scelta e l'accozzamento de' vocaboli sono lontani dall'essere sempre felici; e Plauto, almeno, studia molto poco il suo stile. È vero che alcuni dotti romani, come Varrone, fecero grandissimi elogi della maniera di scrivere di questo autore; ma bisogna saper distinguere il suffragio de' filologhi da quello de' poeti. Plauto e Te-

renzio sono nel numero de' più antichi scrittori latini; ambedue scrissero in un tempo che per poco non v'era ancora un linguaggio letterario, e che tutto si attigneva dalla viva sorgente della conversazione o della natura. I Romani più moderni, che vivevano nel centro d'una cultura di spirito raffinatissima credettero di vedere in questa primitiva semplicità una vaga schiettezza; ma ciò era piuttosto un dono del cielo, che l'effetto dell'arte del poeta. Orazio esclama contro l'esagerato entusiasmo che inspiravano a'suoi tempi gli antichi autori, e sostiene che Plauto ed altri poeti comici non avevano fatto che abbozzare così alla grossa le loro opere, a fine di riceverne più presto la mercede. È dunque certo che i Greci perdettero nell'imitazione latina, se non altro, in quanto alle particolarità; ed è quindi mestieri, per giudicarli, di ridonar loro coll'immaginazione quell'accurato e grazioso colorito che osserviamo ne'frammenti che ci rimangono. La disposizione generale delle loro commedie ha pure sofferto grandi cambiamenti, per quanto pare assai svantaggiosi, fra le mani di Plauto e di Terenzio. Il primo lascia da banda molte scene e molti caratteri; il secondo ve ne aggiugne, e rifonde due commedie in una. Hanno essi ciò fatto per un giusto sentimento delle convenevolezze dell'arte? hanno essi preteso di superare i loro modelli con disegni meglio combinati? Io ne dubito assai.

Plauto allarga sempre il suo soggetto, e gli è forza riparare, per via di mutilazioni, l'eccessiva lunghezza ch'egli avea data alle sue commedie; a rincontro, la mancanza d'una vena feconda fa sovente apparire quelle di Terenzio un po' grette, e si vede ch'egli ne riempiva le lacune per mezzo di giunte estranee. I suoi contemporanei gli davano già carico d'aver guasta o falsificata una grande quantità di commedie greche, per comporne un piccolissimo numero di latine.

Parlasi in generale di Plauto e di Terenzio come

di scrittori originali. I Romani sono in questo scusabili; e' non avevano naturalmente lo spirito poetico, e il loro teatro era composto in parte di traduzioni, e in parte d' imitazioni libere d' opere greche, ch' essi non tardarono poscia a rifondere ed a far proprie. Una maniera alquanto particolare di recar la poesia d' una lingua nell' altra, la mettevano essi in conto d' originalità. Noi vediamo pure, in un prologo giustificativo di Terenzio, che l' idea del plagio non si estendeva, agli occhi suoi, oltre alla letteratura latina, e ch' egli non pensava a giustificarsi d' altro, che dell' essersi valuto d' una traduzione già fatta. Poichè dunque non possiamo, per alcun patto, considerare gli autori comici romani sotto l' aspetto di genj creatori, e che solo intanto sono essi per noi pregevoli, in quanto c' indirizzano a conoscere la forma della commedia greca, verrò qui inserendo ciò che potesse parer degno d' annotazione intorno al carattere e alla differenza del loro stile, per ritornar poscia il discorso alle opere de' Greci.

Gli artisti ed i poeti vivevano in Grecia nella condizione più onorevole. Appresso de' Romani, all' incontro, le lettere non furono in prima coltivate che da uomini dell' infima classe, da miseri stranieri, od anche da schiavi. Plauto e Terenzio, i quali furono pressochè contemporanei, vissero prima della terza guerra punica; l' uno era un povero giornaliero, e l' altro uno schiavo cartaginese che fu poscia affrancato. La loro fortuna fu però ben differente. Plauto passava alternamente dal lavoro della penna a quello del mulino donde ritraeva la sussistenza; laddove Terenzio viveva nella casa del primo Scipione e del suo amico Lelio; quest' illustri romani onoravano pure Terenzio d' una famigliarità così intima, che si credette gli dessero mano a comporre le sue commedie, ed anzi mandassero fuori le proprie opere sotto al nome di lui. Le abituatezze di questi autori comici appariscono nello stile d' ambedue. L' ardita asprezza di Plauto e le sue facezie tanto vantate sentono del suo

commercio colla classe popolaresca; nel linguaggio di Terenzio, all'incontro, si osserva una tinta della società più gentile. Diversissima soprattutto è la scelta de' loro soggetti. Il genio di Plauto tende alla farsa, all' allegrezza esagerata e sovente importuna. Terenzio è naturalmente spinto a colorir dipinture finamente caratterizzate; la sua giovialità è più temperata, e si vede ch' egli inclina a portare la commedia verso il dramma istruttivo ed anzi commovente. Alcune commedie di Plauto sono ritratte da quelle di Difilo e di Filemone, ch' egli imitò, senza dubbio, con molta caricatura; ma non sappiamo quali sieno stati i modelli delle altre. Siccome però dice Orazio che si credeva che Plauto volesse gareggiare col siciliano Epicarmo, così sarei mosso a presumere ch' egli abbia tolto l'*Anfitrione*, commedia d' un genere affatto particolare, a questo antico Comico dorico che si dava soprattutto a' soggetti mitologici. Terenzio trasse due delle sue commedie da Apollodoro, e le altre quattro da Menandro; verisimilmente la sua maniera d' imitare, dalle volontarie alterazioni in fuori, era molto più fedele ne' particolari, che quella di Plauto.

Giulio Cesare consacrò in onore di Terenzio alcuni versi, ne' quali lo chiama un mezzo Menandro; e, mentre vanta la dolcezza dello stile di esso, soltanto gli duole ch' egli mancasse d' una certa forza comica.

Ciò ne riconduce naturalmente ai Greci. Pare che i più famosi de' loro poeti comici sieno stati Difilo, Filemone, Apollodoro e Menandro. La palma della vaghezza, dell' eleganza e della grazia dello stile fu data ad una voce a Menandro, e con tutto questo si sa che Filemone gli tolse più volte il premio. Quest' ultimo per avventura si studiava di piacere alla moltitudine, od aveva modi peculiari di guadagnarsi i pubblici suffragi. A ciò, senza dubbio, voleva battere Menandro, allorchè, avvenutosi nel suo rivale, gli disse: *Di grazia, Filemone, non t' arrossisci tu quando riporti la vittoria sopra di me?* L' epoca in cui Menandro mise in fiore la commedia, conseguita

immediatamente a quella d' Alessandro il Grande. Egli era contemporaneo di Demetrio falereo: Teofrasto lo aveva istruito nella filosofia, ma egli s' accostava alla setta d' Epicuro pel suo modo di pensare, ed abbiamo un suo epigramma nel quale dice: *Che in quella guisa che Temistocle aveva salvata la sua patria dalla schiavitù, Epicuro l' aveva liberata dalla disragione.* Egli amava la voluttà più squisita. Fedro, in un suo frammento, ce lo dipigne per un uomo dedito alla mollezza e di costumi effeminati. I suoi amori colla cortigiana Glicera furono famosi. La filosofia epicurea, che ripone la maggior felicità della vita nelle inclinazioni soddisfatte, e che non risveglia nel fondo del cuore il desiderio d' un' attività coraggiosa, doveva acquistar favore dopo la perdita della libertà, poichè i sentimenti che inspirava questa morale indulgente, erano tali da consolar l' anima dolce e serena de' Greci della mancanza della gloria. E non altrimenti che una simile dottrina è forse la più adattata allo spirito del poeta comico il quale non vuol fare che impressioni moderate, nè cerca in modo alcuno d' eccitare una violenta indignazione contro le debolezze umane, così pure la filosofia degli Stoici è la più conforme a' sentimenti onde vuol essere infiammato il poeta tragico. Si può comprendere ancora facilmente come in que' tempi d' oppressione politica nacque appresso de' Greci un così vivo appassionamento per la commedia, come quella che, rimovendo i loro sguardi da' pubblici negozj e dagl' interessi dell' umanità, li fermava unicamente sopra circostanze domestiche e personali.

Il teatro greco era stato originariamente destinato a rappresentazioni d' un genere più elevato, nè tacer vogliamo gli svantaggi della sua costruzione per la commedia. La cornice era troppo grande da essere riempiuta dal quadro; la scena sempre all' aria aperta non mostrava che di rado l' interno delle case; l' azione tutta intera succedeva in istrada, e i personaggi erano costretti d' uscir fuori per comunicarsi i

loro segreti. Si risponde a ciò, che v'era *l' enciclema* (*), che i Greci vivevano assai più di noi all'aria aperta, e inoltre che si risparmiavano le mutazioni di scena, supponendo che le famiglie participanti all' azione avessero vicine le loro case. Ma l' inconveniente reale e irremediabile, prodotto da una simile disposizione del teatro, era la suppressione de' personaggi femminili. Se si voleva osservare il costume, che nella commedia è di prima necessità, non si poteva certo evitare d'escludere dalla scena le fanciulle da marito, e in generale tutte le giovani donne oneste. Non ci si vedevano adunque che schiave o cortigiane, o madri di famiglia. Questa esclusione, che toglieva grandissima vaghezza allo spettacolo, aveva ancora una spiacevole conseguenza per l'interesse drammatico, poichè sovente accadeva che un'intera commedia si volgesse intorno ad una pratica amorosa, o intorno ad un progetto di matrimonio con una fanciulla che gli spettatori non avevano pur veduta.

Atene, luogo della scena immaginaria al pari che dello spettacolo reale, era il centro d'un piccolissimo Stato, nè si poteva paragonare, per estensione o popolazione, colla maggior parte delle nostre capitali. L'eguaglianza repubblicana non permetteva alcuna distinzione veramente notabile fra le diverse classi. Non ci era nobiltà riconosciuta; tutti gli abitanti liberi erano cittadini più o meno ricchi, la cui sola

---

(*) Non si può recare in dubbio che non si facesse uso di questa macchina nella prima scena delle *Nubi* per far vedere Stepsiade e suo figlio addormentati sopra un letto. Nel corredo delle decorazioni, Giulio Polluce fa pure menzione di una sorta di tettoja a padiglione, o di gronda, con una porta rustica, che rappresentava anticamente una stalla a fianco dell'edifizio di mezzo, e che servì poscia a diversi usi. Nelle *Sartore* d'Antifane, per esempio, se ne faceva un'officina. Quivi al pari che nell'enciclema, si davano i banchetti; il che non poteva sembrare straordinario agli spettatori. Nessun commentatore moderno, ch'io mi sappia, si prese cura di darci un'idea chiara della ordinazione teatrale delle commedie di Plauto e di Terenzio.

occupazione, in generale era di governare i loro averi. Di qui nasce che i contrasti provegnenti dalle differenze d'educazione e di genere di vita, risultano assai poco nella commedia greca: ella si tiene in una sfera di mezzo; vi si potrebbe trovare un certo che di cittadinesco, anzi un poco della maniera delle piccole città; ma forse non piacerebbe estremamente a quelli che amano di vedere sulla scena la dipintura de'costumi raffinati o corrotti della Corte e delle grandi capitali.

Quanto a ciò che risguarda le relazioni de'due sessi, i Greci non conoscevano nè la galanteria dell'Europa moderna, nè il rispetto entusiastico unito all'amore che inspira lo spirito cavalleresco: tutto era voluttà o matrimonio; e il matrimonio stesso, secondo la costituzione politica e sociale d'Atene si considerava unicamente per un dovere: egli era un affare di convenienza, e non d'inclinazione. Le leggi non si mostravano severe se non che per assicurare la legittimità e l'origine veramente ateniese de'figli. Il diritto di cittadinanza era un grande privilegio, e in tanto più prezioso, in quanto non si lasciava che si aumentasse oltre ad un certo termine il numero de'cittadini. Conforme a questo principio, i matrimonj co' forestieri erano dichiarati nulli. Siccome la compagnia d'una moglie che non si era mai veduta prima delle nozze, e che passava tutta la vita nell'interno della sua abitazione, non era molto dilettevole, così era uso comune d'andare a sollazzarsi in casa delle straniere, delle liberte o delle cortigiane. La facile morale de'Greci lasciava in questo, soprattutto a'giovani scapoli, una grande libertà. La commedia rappresentava un genere di vita cosiffatto in un modo ben più fedele che non parrebbe a noi conveniente. Le commedie greche finiscono in generale, come tutte le commedie del mondo, col matrimonio, quasi che il serio entrasse nel corso della vita insieme con questo avvenimento; ma il matrimonio non è d'ordinario che un mezzo di ri-

conciliazione con un padre irritato dal disordine di un amore illecito. Alcuna volta pure la pratica amorosa si cambia in un vincolo legittimo, per via d'una riconoscenza che fa in un tratto scoprire nella supposta straniera una bennata Ateniese.

Puossi notare che lo stesso genio fecondo, a cui si debbe il perfezionamento dell'antica commedia, concepì ancora l'idea della nuova. L'ultima commedia, che abbia scritto Aristofane, intitolata *Cocalo*, presenta già una seduzione ed una riconoscenza; in somma vi si ravvisano gli stessi mezzi d'intreccio che tolse poscia Menandro ad imitare.

Giusta simili dati, i caratteri comici non potevano offerire molta varietà, e basta uno sguardo ad abbracciarli quasi tutti. Veggonsi dunque apparir di continuo i medesimi personaggi; ciò sono il padre avaro e severo, o il padre dolce e debole che d'ordinario si lascia governare alla moglie, e allora fa causa comune col figlio; la madre di famiglia, o tenera e ragionevole, o borbottona, superba, e che rinfaccia alla famiglia le sostanze che le recò in dote; il figlio della casa, vanerello, dissipatore, ma pur amabile, sincero, e capace di vero amore in un commercio da prima illegittimo; la sua bella, o già interamente corrotta, vana, scaltrita e interessata, o di buon'indole e ancor suscettiva di nobili sensi; lo schiavo astuto, che dà mano al suo padroncino per ingannare il genitore e mugnere denaro dal suo borsello con ogni sorta di strattagemmi; l'adulatore o il parassito ufficioso, che si piega a tutto per ottenere un buon desinare; il sicofante, il cui mestiere è di strascinare gli uomini saggi e regolati in cento processi ingiusti, ch'egli poi dirige a prezzo; una specie di bravaccio, ritornato dalle guerre straniere, il quale, per lo più d'animo vigliacco, fa pompa de' suoi valorosi gesti; finalmente una donna depravata, la quale, dandosi il titolo di madre, corrompe la zitella commessa alla sua custodia; ed un mercadante di schiave che specula sulle stravaganti

passioni de' giovanetti, e non ascolta che il proprio interesse. Questi due ultimi personaggi sono spiacevolissimi, e la ripugnanza che inspirano, ne li fa tenere per vere macchie nella commedia greca; ma quasi quasi v'erano indispensabili, stante la maniera ond' essa era concepita.

Lo schiavo astuto era pure d'ordinario il buffone titolato, o vogliam dire quel personaggio che si compiace nel confessare, con una sorta d'esagerazione, i suoi appetiti sensuali e la sua poca coscienza, che mette in canzone tutti gli altri, e volentieri si volge co' suoi detti agli spettatori. Questo personaggio servì di modello ai moderni servitori di commedia; ma dubito che sia stato trasferito ne' costumi nostri con tanta convenevolezza e verità, quanta ne aveva altre volte. Lo schiavo greco era nato nel servaggio; abbandonato per tutta la sua vita al capriccioso volere d'un padrone, egli era sovente esposto a' più duri trattamenti. Potevasi perdonare ad un uomo, cui la società aveva privato di tutti i diritti, il credere di non avere alcun obbligo verso di essa. Egli era particolarmente in istato di guerra col suo oppressore, e l'astuzia diveniva l'arme sua naturale. Il servo dei nostri giorni, che ha scelto liberamente la sua condizione e il suo padrone, è per contrario assolutamente un furfante quando tiene il sacco ad un figlio che s'aguzza di gabbare il padre.

Quanto alla sensualità confessata, contrassegno ordinario de' personaggi comici dell' infima classe, ci ha solo il buon gusto che debba servire di regola. Non si esige gran cosa da coloro a chi la vita concede pochi privilegi, e possono questi dar segno di sentimenti volgari senza che ci rechino forte disgusto. Quanto più il servo gode d'una sorte felice nella realtà, tanto meno ei vale per la commedia. Si può dire, in onore del nostro secolo, ch' esso è il solo in cui si sieno veduti, ne' drammi di famiglia, de' servi talmente onesti e sensitivi, che per ciò diventano meno atti ad eccitare il riso, che le lagrime.

Il ritorno de' medesimi nomi in tutte le commedie, e di nomi in parte significativi, era in certa guisa un confessare la ripetizione de' medesimi caratteri. Nondimeno si trovava quivi maggior semplicità, che nei penosi sforzi di parecchi autori moderni, i quali, per dare un' aria di novità a tutte le parti secondarie, si stillano il cervello a scegliere tratti particolari all' individuo, e non fanno che distornare l' attenzione dall' oggetto principale, senza pur sempre evitare di riprodurre le copie degli antichi modelli. Assai meglio tornerebbe il disegnar questo genere di pittura con colpi più grandi, ed il lasciare una certa latitudine all' attore, affinch' egli potesse a suo piacimento rendere l' imitazione più precisa e più personale. Sotto questo aspetto si potrebbe giustificar l' uso delle maschere nella commedia, benchè fossero state originariamente immaginate per altre composizioni drammatiche. Senza dubbio esse avevano, di pari come la disposizione generale del teatro, molto minori inconvenienti nella tragedia e nella commedia antica, che non ne ebbero da poi. Egli era certamente contrario allo spirito della nuova commedia, ove tutto imitava la natura reale colla più perfetta esattezza, che le sole maschere dessero l' idea d' una caricatura grottesca: e pure esse avevano delle fattezze anche più esagerate che nell' antica commedia. Questo fatto che pare straordinario, è però sì formalmente attestato, che non si potria metterlo in dubbio (*). Quando fu proibito d' introdurre sulla scena personaggi reali, si ebbe talmente timore che l' imitazione dei volti umani non presentasse per caso qualche simiglianza individuale, e soprattutto quella d' alcuno dei governatori macedoni, che per andar vie più sul sicuro non si praticarono che maschere caricate e ridicole. Tali caricature aveano però sempre un' espressione determinata. Quindi le sopracciglia ineguali, di cui già parlammo, erano un tratto caratteristico; esse indicavano quella mania d' esaminar tutte le co-

---

(*) V. Platonius, Aristoph. cur. Küster, p. xi.

se con una esattezza cavillosa e inquieta, che in realtà fa talora contrarre l'abituatezza d'alzare un occhio e d'abbassar l'altro (*). Le maschere tuttavia non mancavano d'alcuni vantaggi nella commedia, e fra gli altri avevano quello di far subito chiaro lo spettatore, annunziandogli il ritorno, quasi inevitabile, de' conosciuti caratteri (**).

Non si può non pigliare ammirazione della infinita moltitudine di commedie differenti che il genio inventore degli antichi poeti comici potè ritrarre da un tema così semplice, come quello della vita domestica, e dall'angusto circolo d'un picciol numero di caratteri determinati. Dobbiamo ancora saper grado a questi medesimi autori d'essere rimasti fedeli a' costumi nazionali infino nelle supposizioni che costituiscono l'intreccio e lo sviluppo di tutte queste commedie.

(*) Veggasi Giulio Polluce nel suo capitolo sopra le maschere comiche, e si paragoni con Platonio al luogo citato. Veggasi pure Quintiliano lib. XI. cap. 3. È questo il fondamento del motteggio di Voltaire che riferimmo nella Lezione III, pag. 71.

(**) Ho assistito in Weimar ad una rappresentazione degli *Adelfi* di Terenzio, nella quale il vero costume antico era esattamente osservato. Questo spettacolo, diretto dal celebre Goethe, ci procurò l'ignoto piacere d'una festa teatrale dei tempi antichi. Gli attori si servivano di maschere parziali che si adattavano artifiziosamente al volto.—(Questo genere non era sconosciuto ai Greci, poichè si trovano antiche imitazioni di maschere comiche, le quali hanno, in luogo della bocca, una enorme apertura circolare, per la quale si dovea vedere tutta la parte inferiore della faccia, verisimilmente affinchè il movimento di certi muscoli in contrasto colla durezza degli altri accrescesse l'effetto risibile del personaggio)—Gli attori, io dico, si servivano di maschere parziali, nè mi parve, non ostante la piccolezza del teatro, che ne venisse scemato il vivo effetto della rappresentazione. La maschera era spezialmente favorevole al personaggio dello schiavo astuto. La strana fisonomia e gli abiti singolari di questo buffone dell'Antichità ne facevano un essere d'una specie a parte. La razza degli schiavi, a cui egli apparteneva, distinguevasi dal resto della specie umana ne' gesti, nella parola e nel complesso della maniera d'essere.

Le circostanze, per la maggior parte locali o politiche, ond'essi traevano profitto, davano all'opere loro un carattere peculiare. La Grecia era composta d'un gran numero di piccole repubbliche indipendenti, situate in isole o lungo le coste. La navigazione ed anche la pirateria vi avevano una grande attività, e i corsali davano sovente la caccia agli uomini per mantenere il commercio degli schiavi. De'fanciulli nati liberi potevano dunque essere rapiti; essi potevano ancora, se i loro parenti si fossero un tempo prevaluti del crudel diritto d'esporli, essere stati per ventura conservati in vita, e venire impensatamente ritrovati dopo una lunga serie d'anni. L'idea di queste diverse possibilità preparava quelle riconoscenze fra parenti, di cui la tragedia aveva già somministrato il modello. L'intreccio comico si sviluppava dunque nel presente, ma gli avvenimenti straordinarj sui quali era esso fondato, venivano confinati in tempi e luoghi remoti, in guisa che questo quadro al naturale della vita giornaliera aveva pure la sua lontananza, per un modo di dire, romanzesca e maravigliosa.

I poeti comici greci trascorsero tutta la provincia della loro arte, e ne conobbero tutti i generi secondarj. Essi composero con eguale diligenza la farsa, la commedia d'intreccio, quella di carattere più o meno caricata, ed anche il dramma serio. Essi avevano di vantaggio un genere dilettevolissimo, di cui non ci rimane alcun modello, e nel quale mettevano in iscena de'personaggi istorici; nè si potrebbe dubitarne, stanti parecchi indizj che ne abbiamo, e soprattutto considerati i titoli di alcune commedie per noi smarrite. Vedesi, per cagion d'esempio, che essi trattarono il soggetto di Saffo, dipingendo l'amore d'Anacreonte per questa celebre donna, e la passione ch'ella sentì per Faone. Tutta l'istoria del salto di Leucade non è per avventura che una finzione d'un poeta drammatico. Queste opere istoriche a un tratto e poetiche dovevano, per la scelta de'sog-

getti, somigliar molto il nostro dramma romantico. La commovente dipintura delle vive passioni unita alle grazie più placide dell' imitazione della natura riceveva senza dubbio dal dilicato pennello de' Greci molto interesse e molta leggiadria.

Io credo d'aver data un' idea in tanto più giusta dell' antica commedia, in quanto non ne ho taciuto nè i difetti nè i confini. La tragedia e la prima commedia restano inimitabili, inaccessibili, uniche nell' istoria dell' arte drammatica. Se bisogna por giù la speranza di veder rinascere queste brillanti creazioni dell' umano ingegno, si può non pertanto cercare in tutte le guise di gareggiare coi Greci nella nuova commedia, ed anche di superarli. Sì tosto che si abbandonano le sublimi regioni della pura poesia, e si discende sulla terra, sì tosto che si mescola insieme colle finzioni ideali della fantasia l' imitazione prosaica della vita reale, non sono più il genio e il sentimento delle arti che soli determinano il successo, ma sì bene le circostanze più o meno felici. L' esempio della scultura si para qui innanzi di bel nuovo. La sublime idea d' affinare e nobilitare la figura dell' uomo di sorte da renderla degna di rappresentare gli Dei, non infiammò che una sola volta gli artisti. Dopo ch' ella fu eseguita, non si potette far altro, eziandio con eguale ingegno, se non che riprodurre effetti già conosciuti, e, per così dire, già triti. Nell' imitazione individuale, per l' opposto, lo scultore moderno può, per tutti i rispetti, esser felice rivale degli antichi. Non è più una immagine creata dal solo entusiasmo; si è dovuto prender consiglio dall' osservazione: e l' artista che si commette alla guida di essa, può bello, e spargere sopra il suo lavoro l' incanto d' una esecuzione maestrevole, facile e graziosa, ma i suoi occhi si fissano sempre nel suo modello, e il volo del suo genio è arrestato.

Le statue al naturale di due famosi poeti comici, Menandro e Filemone, che da ultimo si trovavano nel Museo di Parigi, mi pare che esprimano perfet-

tamente al vivo il carattere della commedia greca. Vestiti d' un abito semplicissimo, con un ruotolo in mano, e seduti sopra seggiole a spalliera, essi hanno quell' aria tranquilla e sicura che proviene dalla coscienza d' un ingegno esercitato a tutta prova. Nella loro maturità, sì favorevole alla placida e imparziale osservazione, pare ch' essi godano la sanità del corpo, ch' è l' emblema di quella dell' anima. Nessun entusiasmo esaltato traspare dalla loro fisonomia, ma parimente non ci si vede nulla di malvagio o di licenzioso; se non che, la fronte lievemente solcata, non dagli affanni ma dall' abituazione di pensare, fa testimonianza d' una grave saggezza, mentre il guardo furtivo, e la bocca che ti pare si voglia mezzo aprire in un sorriso, indicano la traccia d' una leggiera ironia.



LEZIONE OTTAVA.

Teatro de' Romani. — Generi di opere teatrali indigeni in Roma; le favole atellane, i mimi, la commedia togata. — Cambiamenti che patì la tragedia greca quando fu trasportata in Roma. — Tragici romani dell' epoca più antica e del secolo d' Augusto. — Idea di ciò che sarebbe stata una tragedia d' origine veramente romana. — Perchè i Romani non ottennero grandi successi nell' arte tragica. — Tragedie attribuite a Seneca.

Dopo esserci occupati nelle precedenti lezioni a rischiarare parecchie idee di teorica generale, pigliammo a far conoscere con qualche particolarità il teatro greco, teatro formato senza modello, e nondimeno riputato abbastanza perfetto a servire esso medesimo d' esempio, e che per tutti i versi meritava di fermare la nostr' attenzione. Noi potremo di presente trascorrere con maggior rapidità la letteratura drammatica della maggior parte degli altri popoli, senza temere che alcuno ci accusi di non proporzionare l' estensione del nostro lavoro all' importanza del suo oggetto.

E primamente il teatro latino, il quale per tutti i rispetti si collega immediatamente col teatro greco, non offrirà, per un modo di dire, che una immensa lacuna a' nostri guardi. Questo vôto si spiega, in primo luogo, per la mancanza di genio drammatico che non si può fare di non iscorgere appresso de' Romani; e quindi per la perdita che abbiamo fatta d' una gran parte della letteratura latina. Quel tanto che n' è rimasto dell' epoca in cui essa fu veramente classica, si limita, nel genere che abbiam tolto ad esaminare, alle sole opere di Plauto e di Terenzio, autori de' quali ho già parlato sotto titolo d' imitatori de' Greci.

La poesia in generale non era a Roma una produzione spontanea; essa non vi fu studiosamente coltivata, altresì come tutte le arti che contribuiscono al piacer della vita, se non quando l'imitazione de' popoli vinti strascinava Roma verso la sua rovina. La lingua latina non divenne atta all'espressione poetica se non che dopo l'essere stata modellata sopra forme metriche e grammaticali che le erano per innanzi sconosciute. Questa rifusione nella forma greca non si operò senza grandi difficoltà. Il linguaggio, che volevasi imitare, cominciò ad introdursi forzatamente nell'antico idioma, e non ne risultò da prima che un rozzo miscuglio. Lo stile de' versi a poco a poco si andò raddolcendo, ed allorchè furono decisivamente rigettate le composizioni di parole e le costruzioni di frasi che ripugnavano troppo manifestamente al genio della lingua latina, ed offendevano l'orecchio de' Romani, la poesia perdette finalmente quella primitiva durezza onde Catullo ne lascia scorgere le ultime tracce, e che non mancava d'una cotal grazia alquanto selvaggia. Egli fu durante il secolo d'Augusto, che si pervenne a formare una felice ed intima lega delle locuzioni patrie e di quelle tolte in presto; ma come fu stabilito il desiderato equilibrio, così cessarono i progressi, nè più si vide ulteriore sviluppamento di sorte alcuna. L'espressione poetica, ad onta del volo in apparenza più ardito e più sicuro che a forza d'arte si seppe farle spiegare, ricadde prestamente nel cerchio delle forme ricevute, nè più mai le fu dato d'uscirne: quindi la favella della poesia, fra l'epoca della sua nascita e quella della sua morte, non fiorì a Roma che brevissimo spazio, e lo spirito delle finzioni soggiacque ad una sorte simile a quella della dizione medesima.

Non fu già il bisogno de' piaceri dell'immaginazione, non fu il desiderio di consecrare ai dolci diletti delle belle arti gli ozj delle feste religiose, che appresso de' Romani diede origine agli spettacoli; questi nacquero dal terribile abbattimento d'animo

in che si trovò tutta Roma durante una peste devastatrice, i cui progressi non si potevano per niun rimedio arrestare. Non si conoscevano ancora in quella grande città se non che gli esercizj del corpo ed i combattimenti del circo, allorchè si presentò l'idea di placare lo sdegno degli Dei con giuochi scenici celebrati solennemente. Gl' istrioni, che si fecero venire a tal fine d' Etruria, non erano da prima che semplici ballerini, e verisimilmente non eseguivano nè pure scene pantomimiche, ma soltanto alcuni giuochi di forza ove si spiegava l' agilità del corpo. I Romani ritrassero le loro prime opere parlate, le *Favole atellane*, dagli Oschi, antichi abitatori d' Italia. Queste farse grottesche chiamate anche *Saturae* dalla parola *satura* (miscuglio), e che non erano in prima che scene improvvisate senza nodo drammatico, continuarono lungo tempo a divertire il popolo. Soltanto all' epoca di Livio Andronico (piu di cinquecento anni dopo la fondazione di Roma), s' incominciarono a rappresentare opere meno irregolari, ad imitazione de' Greci. Si tradussero allora in latino varie tragedie ed alcune opere del nuovo teatro comico, poichè la prima commedia greca non era suscettiva di passare dall' una nell' altra lingua.

I Romani pertanto andarono debitori agli Etruschi dell' idea degli spettacoli, ed agli Oschi delle scene burlesche staccate; ed allorchè l' esempio de' Greci li fece salire ad un grado più alto di coltura, essi diedero sempre segno d' un talento più notabile e più originale per la commedia, che per la tragedia. Bisogna che i Romani e gli Oschi avessero un' origine ben vicina, poichè l' idioma di quest' ultimo popolo, già fuori d' uso e che solo vedeasi rivivere nelle favole atellane, era compreso a Roma con facilità bastante a far sì che in queste operette si trovasse un grande divertimento; ed anzi vi godevano d' un tal favore, che varj giovani romani della classe nobile si dilettavano di rappresentar fra loro simili commedie ne' giorni festivi; e gli attori che recitavano per mestiere le

Atellane, non furono, come gli altri commedianti, vergognosamente esclusi nè dalla loro tribù, nè dal servigio militare.

I Romani avevano in oltre de' *mimi* (*sorta di composizioni drammatiche*) ch' erano loro particolari. Il nome di simili operette, che non è latino, potrebbe far credere che da principio fossero una copia de' mimi greci; ma la forma n' era differentissima; vi regnava una grande verità relativamente alla imitazione de' costumi locali e patrii, e il soggetto non era cavato da opere greche.

È cosa molto notabile il veder come gli abitatori dell' Italia non abbiano avuto giammai vero talento drammatico, dove che sempre si sono segnalati singolarmente in un genere di farse allegrissime, comechè alquanto volgari, nelle quali essi accompagnano, con gesti buffoneschi, discorsi e canti improvvisati. L' esame del teatro regolare dell' Italia antica e moderna ce ne farà toccare la mediocrità. Quanto ai successi degl' Italiani nella pantomima, non fa mestieri di prove pe' tempi attuali, e noi potremmo studiarci di ritrovare nel passato i medesimi tratti caratteristici, senza risalire alle feste saturnali, e senza discostarci dal nostro subbietto.

Lo spirito che domina ne' dialoghi di Pasquino e Marforio, cioè a dire un motteggiar volgare, ma vivo a un tempo e mordace, sui pubblici avvenimenti; questo spirito, io dico, appariva infin dal tempo degl' imperatori i quali certamente non favoreggiavano cosiffatte libertà. Ma quello che maggiormente qui ne importa, si è l' idea che ne' pantomimi e nelle Atellane si può trovare il primo germe della così nominata *commedia dell' arte ;* rappresentazione recitata all' improvviso da personaggi mascherati, e nella quale i diversi dialetti popolareschi, ugualmente impiegati per eccitar l' allegria, offrono evidentissima simiglianza colle Atellane. Arlecchino e Pulcinella farebbero certo le maggiori meraviglie del mondo risapendo ch' e' discendono in retta linea dagli antichi

Romani od anche dagli Oschi; e questo glorioso lignaggio inspirerebbe loro, senza dubbio, un'alterigia burlesca: è però certo che si ritrovano sugli antichi vasi greci, infra le maschere grottesche, di molti abiti somigliantissimi ai loro, come, per esempio, grandi brache, ed una veste con maniche, i quali abiti erano stranieri tanto pe' Greci, quanto pe' Romani. Il nome di *Zanni* è ancora oggidì uno di quelli che si dànno ad Arlecchino; e *Sannio* era nelle farse latine, secondo che riferiscono gli antichi scrittori, un buffone che aveva il capo tonduto e un vestimento composto di pezze di diversi colori. Dicesi che sia stata rinvenuta ne' dipinti a fresco di Pompeja la figura di Pulcinella perfettamente somigliante al Pulcinella de' nostri tempi. Se dunque è vero che questo personaggio fosse originario d'Atella, egli sarìa sempre rimasto nella sua patria antica. Per avventura mi si potrebbe opporre che la tradizione di questi personaggi burleschi si dovette perdere, stante l'interruzione di tutte le rappresentazioni teatrali per più secoli; ma sarebbe facile rispondere a tale obbiezione, che gli annui sollazzi del carnevale, e le facezie del medio evo bastarono a conservarne la memoria.

I mimi greci, sempre scritti in prosa (8), non erano destinati alla scena. Le opere latine, per l'opposto, costantemente versificate, o fossero improvvisate sul teatro, o vero composte preventivamente, non avevano altro scopo che la rappresentazione. Laberio e Ciro si resero celebri in questo genere verso gli ultimi tempi della repubblica romana. Laberio era cavaliere romano, nè poteva apparir sulla scena, ch'ei non perdesse i suoi privilegi; nondimeno Giulio Cesare, allor dittatore, lo pregò gentilmente, ma in un modo che non ammetteva rifiuto di rappresentare in pubblico i mimi ch'egli (Laberio) componeva. Laberio obbedì, ma si lagnò amaramente dell'ingiustizia che gli venìa fatta, in un prologo che tuttavia conserviamo, e nel quale il doloroso sentimento

d'un giusto orgoglio offeso è fortemente espresso e con nobiltà. Mal si comprende come mai, in una simile disposizione d'animo, egli potesse abbandonarsi ad una gioconda follia, nè come mai il pubblico romano, che aveva sott'occhio un sì tristo esempio d'un forzato avvilimento, vi potesse trovar diletto. Comunque si sia, una sommissione cotanto imperfetta dispiacque a Cesare, il quale per verità tenne la sua parola dando a Laberio una somma considerabile di denaro, e rendendogli il suo anello di cavaliere (senza potergli rendere però l'antico suo posto nella pubblica opinione), ma si vendicò delle allusioni contenute nel prologo e nell'opera stessa, con aggiudicare il premio de' mimi ad uno schiavo chiamato Ciro, discepolo di Laberio medesimo (*). Ci sono rimaste de' mimi di Ciro parecchie sentenze, le quali, pel senno e pel merito dell'espressione, sono da mettere appresso a quelle di Menandro; alcune s'innalzano sopra lo stile della commedia, anche seria, e sembrano vere massime stoiche. Or, com'era mai possibile di giugnere a tale altezza, partendo da un genere così basso, come quello della farsa? Come mai simili passi, i quali pare che soltanto applicar si debbano al raffinamento de' costumi di cui l'alta commedia ci offre l'immagine, cadevano in taglio in rappresentazioni popolaresche? Tali quai sono, essi ci debbono dare un'idea vantaggiosissima de' mimi in generale. Orazio, per verità, parla con poca stima di quelli di Laberio, e ne biasima del pari il disegno troppo arbitrario e l'esecuzione troppo trascurata; ma il giudizio di questo poeta satirico non deve, per quanto mi sembra, essere inappellabile, giacchè, per ragioni abbastanza evidenti, egli fa più caso assai della correzione e delle finezze dello stile, che del-

(*) Cesare, che non aveva potuto far apparire un semplice privato sul teatro senza disonorarlo, e senza concitare la pubblica indignazione, non prevedeva certo ch'uno de' suoi successori all'impero del mondo si esporrebbe volontariamente allo stesso genere d'ignominia.

l' estro originale e della ricchezza d' invenzione. Il tempo, che distrusse tutte queste produzioni d' un genere di talento particolare a' Romani, ci costrigne a ricorrere in tale proposito alle confuse relazioni de' grammatici ed alle avventurate congetture de' Critici moderni.

Le opere comiche regolari de' Romani appartenevano, in generale, alla commedia così detta *palliata*, cioè eseguita con abito greco, e modellata sui greci costumi. Tali sono le più delle commedie di Plauto e di Terenzio. Ci era nondimeno un'altra commedia latina che dicevano *togata* dal vestire in uso appresso de' Romani. Afranio era lo scrittore più celebre in quest' ultimo genere. Ma ciò che ne resta dell'opere sue, è così poco, e le notizie intorno a questa maniera di composizione sono pur così scarse, che non possiamo decidere con certezza se l' invenzione n' era veramente originale. Parrebbe più verisimile che le *commedie togate* non fossero che opere greche rifuse e appropriate a' costumi de' Romani, perocchè Afranio viveva nel tempo che la letteratura latina non s' era ancora ardita di spiegare un volo indipendente. E tuttavia è difficilissimo a comprendere come la commedia ateniese si sia potuta adattare a forme locali che non avevano a far nulla con essa. I Romani avevano per certo un' allegria molto spiritosa, e del gusto per lo scherzo nella società familiare; ma la loro vita esteriore era assoggettata ad un andamento grave e serio. La distinzione de' gradi era molto notata in Roma, e alcuni privati vi possedevano facoltà principesche. Le donne romane, molto più sparse nel mondo, vi sostenevano una parte ben altrimenti importante. Una commedia d' origine puramente romana, e che avesse introdotto sulla scena un sistema di costumi così differente da quello de' Greci, sarebbe stata per que' tempi un fenomeno letterario nobilissimo, e ne farebbe adesso conoscere il popolo vincitore dell' universo sotto un aspetto affatto nuovo. Ma gli scrittori antichi parlano della *com-*

media togata con troppa indolenza, a poter supporre ch'ella meritasse per verun titolo d'attirare a sè l'attenzione. Quintiliano dice, con queste precise parole, che nella commedia soprattutto la letteratura latina è zoppa.

In quanto alla tragedia, noteremo primamente che, allor quando ella fu trasportata in Roma, la nuova ordinazione teatrale le cagionò un'alterazione considerabile. I sedili de' Romani più illustri, de' cavalieri e de' senatori, furono collocati nell' orchestra; laonde il Coro, che doveva naturalmente occupare quel posto, fu costretto di salire sul teatro, e vi diede motivo a tutti gl'inconvenienti che abbiamo allegati parlando della sua introduzione sulla scena moderna. Si adottarono in oltre diversi usi ignoti a' Greci, e che non potevano essere vantaggiosi all'effetto teatrale. Infin dalle prime rappresentazioni di drammi regolari, Livio Andronico, natìo greco, il primo poeta tragico e il primo attore di Roma, separò il canto dalla danza nelle *monodie*, ch'erano squarci di poesia lirica cantati da una sola voce; non rimase adunque all'attore che la danza pantomimica; ed un fanciullo che stava a fianco del sonator di flauto, fu destinato alla parte del canto. Nella tragedia greca, in contrario, al tempo della sua maggior gloria, il canto e i passi misurati che l'accompagnavano, erano talmente semplici che non offrivano ad un medesimo attore troppo grandi difficoltà. Ma i Romani preferirono sempre un maggior grado di splendore ne' talenti isolati, all'armonica unità della loro unione. Di qui venne poscia il gusto di preferenza ch'essi mostrarono per la pantomima, arte che giunse nel secolo d'Augusto ad un punto di perfezione straordinaria. Se giudicar dobbiamo dai nomi degli attori più vantati, come un Pilade ed un Batillo, erano Greci quelli che brillavano a Roma in questo genere di muto linguaggio. I versi lirici, destinati a spiegare il soggetto de' pantomimi, erano pure composti in greco. Un'altra novità, infino allora senza esempio, fu

introdotta dal famoso Roscio, il quale, avendo il primo osato apparir sulla scena senza maschera, servì probabilmente di modello ad un gran novero d'imitatori. Non v'ha dubbio che i commedianti, recitando a volto scoperto, poterono spiegare con più vantaggio i luminosi pregi dell'arte loro; ed i Romani, a cui riuscì gradito un sì fatto cambiamento, diedero segno anche in ciò, ch'essi erano più atti ad ammirare gli sproporzionati successi d'un artista, che a godere della pura e tranquilla impressione del beninsieme d'un'opera poetica.

Si possono distinguere due epoche differenti nella letteratura tragica de'Romani; la prima fu quella di Livio Andronico, di Nevio, d'Ennio, ed anche di Pacuvio e d'Accio, due poeti alquanto posteriori a Plauto ed a Terenzio; la seconda fu l'epoca famosa del secolo d'Augusto. Non si videro, durante la prima, che traduttori più o meno fedeli delle opere greche, e, secondo tutte le apparenze, ottennero miglior successo nel genere della tragedia che in quello della commedia. L'ardita elevatezza delle espressioni tragiche pare, a dir vero, un poco aspra in una lingua che ancora non è ammorbidita; tuttavia gli sforzi del poeta non sono sempre infelici: ma sarebbe stato uopo d'un grado altissimo di coltura, ed anche d'un genere particolare di spirito comico, per cogliere le facili grazie d'una lieta conversazione. Noi non possiamo giudicare nè del merito nè dell'esattezza di tali imitazioni, perocchè non esiste verun frammento latino, nè pure nelle opere di Plauto e di Terenzio, di cui si possegga l'originale greco. Il monologo del *Prometeo liberato*, tradotto da Accio, non è sicuramente indegno di Eschilo, e il meccanismo del verso vi è forse elaborato assai più che appresso i Comici latini (*). Pacuvio ed Accio perfezionarono

(*) In qual ritmo era mai possibile di tradurre i cantici dei Cori greci? Orazio afferma che Pindaro, il cui stile lirico ha così grande riscontro con quello della tragedia, non si

questo primo stile poetico, e le loro opere, le quali rimasero sul teatro fin dopo il tempo di Cicerone, sembra che abbiano avuto molti ammiratori. Vero è che Orazio volge sopra questi autori il suo disprezzo generale per gli antichi poeti, ma noi abbiamo già veduto qual era la direzione particolare della sua critica.

Gli scrittori del secolo d'Augusto si piccarono di maggiore originalità nel modo di venire a prova coi Greci, ma non coltivarono con eguale riuscita tutti i rami della letteratura. Essi avevano soprattutto la passione di cimentarsi ne' componimenti tragici; e questa passione, a cui sembra che participasse l'Imperatore medesimo, rende assai verisimile l'opinione di coloro i quali asseriscono che Orazio compose la sua epistola a' Pisoni a fine spezialmente di preservare que' giovinetti dal contagio generale, e di rimoverli da una carriera ove non potevano sperare alcun felice successo. Uno de' migliori poeti tragici di quel tempo fu il celebre Asinio Pollione, che ci vien dipinto da Plinio qual uomo i cui sensi erano tutti violenti, e che portava insino nelle arti aliene dalla poesia il gusto d'una espressione energica: fu desso che fece togliere da Rodi il famoso gruppo del toro farnese per trasportarlo a Roma. Questo monumento d'un genio selvaggio, e diremo anzi esagerato nella sua arditezza, ha tanto a fare coi capolavori della scultura greca, quanto era forse la differenza dalle tragedie di Pollione a quelle di Sofocle; e nondimeno ancor dobbiamo dolerci della perdita totale delle opere del poeta latino, quantunque la parte importante che Pollione sosteneva ne' pubblici negozj, ab-

———

può per guisa alcuna imitare in latino. Verisimilmente non si era mai tentato d'impacciarsi nel laberinto delle strofe de' Cori, strofe inimitabili nella lingua latina, e la cui armonia non si sarebbe potuta comprendere dall' orecchio de' Romani. Le tragedie di Seneca non escono mai dall'anapesto, se non se per tentare al più d'innalzarsi ai versi saffici o coriambici, la cui monotona ripetizione produce un effetto spiacevolissimo.

bia potuto fare illusione a' suoi contemporanei in favore del suo merito letterario. Ovidio si provò così nel genere tragico, come in quasi tutti i generi di poesia, e sappiamo ancora ch' egli compose una *Medea*. La profusione di luoghi comuni appassionati che gli piacque di spargere nelle sue Eroidi, dee far presumere ch' egli non sarebbe stato che un Euripide esagerato. Tuttavia Quintiliano accerta ch' egli dimostrò in tale tragedia tutto quello onde sarebbe stato capace, se avesse saputo moderarsi e mettere un freno alla intemperanza della sua fantasia.

Tutte queste opere del secolo d' Augusto sono perite. È difficile d' apprezzare appunto il valore della perdita che si è fatta; ma, secondo tutte le apparenze, essa non è sommamente grande. In prima, le tragedie greche erano soggiaciute in Roma alla sorte di tutte le produzioni traspiantate in un suolo straniero. Vero è che il culto religioso de' Romani s' avvicinava, per più rispetti, a quello de' Greci; ma non era così compiutamente lo stesso, come si crede in generale. La mitologia eroica non era stata introdotta in Roma che dai poeti, e niente la collegava colle tradizioni popolaresche. Una tragedia d'origine romana non è mai esistita; si può tuttavolta di mezzo alla notte de' secoli scorgere confusamente col pensiero ciò ch' ella sarebbe stata, se il genio nazionale l' avesse creata. Ben differente dalla tragedia greca, tanto nella sua apparenza esterna, quanto nel suo nascosto significato, ella sarebbe stata l'espressione de' sentimenti profondamente religiosi e patriottici de' primi Romani. Qualunque poesia creatrice dee scaturire dal fondo dell' anima; lo spirito della religione di Roma era in origine d' una natura affatto speziale. Allorchè cessò il culto d' essere animato d' una vita interna, si procurò di celarne il vôto per via d' ornamenti tolti in prestanza dalle nazioni straniere. L' antica credenza de' Romani e gli usi che vi si riferivano, contenevano un senso morale, serio, filosofico, divinatorio e simbolico, che non esisteva

in grado così alto nella religione de' Greci, o almeno in quella parte della religion loro che s'insegnava fuor della iniziazione a' misteri. Appresso de' Greci, il culto si piegava a' mobili desiderj degli artisti; appresso de' Romani restava immutabile sotto l'impero de' sacerdoti. La tragedia greca aveva mostrato l'uomo libero, combattente contra il Destino; la tragedia romana avrebbe presentato a' nostri guardi l'uomo sottomesso alla Divinità, e soggiogato, infino nelle sue più intime inclinazioni, da quella infinita possanza che santifica le anime, che le incatena coi suoi vincoli (*), e che brilla d'ogni parte fuor del velo dell'universo. Ma la sacra fiamma di questo spirito vivificatore era da lungo tempo estinta, allorchè il gusto d'una poesia perfezionata si risvegliò presso de' Romani. I Patrizj, i quali nella loro prima instituzione erano un collegio di sacerdoti etruschi, non si mostravano più se non che sotto l'aspetto d'uomini di Stato o di guerrieri mondani, e non conservavano il loro antico sacerdozio se non come una forma politica; i loro libri sibillini, il loro *Vedam*, erano divenuti per essi incomprensibili, così per cagione de' caratteri invecchiati della scrittura, come per non ne aver più la chiave, e perchè l'alta scienza era caduta in obblivione. Chi voglia farsi un'idea di quello che sarebbe stata la tradizione eroica de' Romani, e del colorito particolare ond'ella poteva esser capace, dove il loro genio poetico si fosse più per tempo sviluppato, ne troverà qualche vestigio in Virgilio, in Properzio ed in Ovidio, poeti che già trattano questi soggetti come appartenenti all'Antichità.

In oltre, ad onta di tutto il desiderio che avevano i Romani d'appropriarsi il complesso della cultura morale della Grecia, essi mancarono sempre di quella dolce umanità che si è potuto notare, fin da' tempi d'Omero, nell'istoria, nelle arti e nella poesia di quella fortunata regione. I Romani non abbandona-

(*) Questo è ciò ch'esprime la parola latina *Religio*.

rono quella rigida virtù, che, simile a Curzio medesimo, sagrificava tutti gli affetti personali nel seno della patria, fuorchè per gittarsi, con una rapidità spaventevole, in una corruzione di costumi ed in una rapacità parimente senza esempio: giammai non ismentirono la loro origine, giammai non cessarono di dar segno che il loro fondatore non era stato nudrito dal seno d' una madre, ma sì da una lupa divoratrice. Essi furono il genio tragico dell'universo; diedero alla terra il tremendo spettacolo di Re incatenati o languenti nelle carceri, ed apparvero, agli occhi de' popoli abbattuti, sotto le sembianze della ferrea Necessità. Devastatori del mondo intero, essi languirono solitarj in mezzo del deserto che avevano fatto, ed il trofeo che vollero innalzare colle rovine dell' universo, non fu che la tomba della loro virtù e della lor gloria. I Romani non conobbero mai l'arte avventurosa d'eccitare per mezzo di voci destramente regolate le più dolci commozioni dell'anima, nè di scorrere con lieve mano le armoniose corde della passione; sempre si spinsero oltre i gradi intermedj, e toccarono nella tragedia gli ultimi confini, siccome avevano fatto nell'eroismo stoico, e nello sfrenato furore di tutte le voluttà. Altro non era loro rimasto dell'antica grandezza, che la forza di sfidare il destino, allorchè bisognava finalmente cambiare nel dolore e nella morte i piaceri d'una vita disordinata; e contrassegnando gli eroi delle loro finzioni tragiche con questo particolar suggello della loro primitiva magnanimità, si compiacquero nel far pompa ancora, con fastoso orgoglio, del disprezzo che avevano per l' esistenza.

Aggiungiamo di vantaggio, che nel secolo in cui la letteratura fu coltivata appresso de' Romani con maggior successo, questo popolo, avido di spettacoli fino alla smania, non fu mai un Pubblico atto a dirigere i poeti drammatici, od a giudicare le loro opere. Ne' trionfi, ne' giuochi de' gladiatori e ne' combattimenti d'animali, tutta la pompa dell' universo,

tutte le rarità delle zone straniere, erano profuse davanti agli occhi degli spettatori; non si cercava che di saziarli colla magnificenza a un tempo e col sangue. Che mai potevano sopra nervi di cosiffatta tempra le dolci commozioni della poesia tragica? I capi più potenti s'inorgoglivano di far mostra, in un solo giorno, dell'immenso bottino delle guerre civili o straniere, sopra teatri che il popolo distruggeva immantinente. Ciò che Plinio racconta intorno al lusso di architettura del teatro di Scauro, è per poco incredibile. Allorchè il popolo, stancato dalla sontuosità, non potè più rimaner sorpreso che dalla novità delle invenzioni meccaniche, vi fu un cittadino romano il quale, in occasione delle feste funebri in onore di suo padre, fece costruire due teatri semicircolari, posti a schiena a schiena e talmente mobili, che furono potuti, dopo le rappresentazioni drammatiche, essere girati sopra un solo perno con tutti gli spettatori seduti, e sì formare, unendosi insieme, un circo rinchiuso, ove si diedero de' giuochi di gladiatori. Il piacere degli occhi assorbiva interamente quello degli orecchi. Alcuni funambuli ed alcuni elefanti bianchi mettevano al di sotto qualunque opera teatrale. Orazio, dice che si battevano le palme alla vista dell'abito di porpora ricamato d'un commediante, e che l'immensa folla degli spettatori era sì poco tranquilla, che il suo strepito simigliava a quello del mare agitato, ovvero al fracasso d'una selvosa montagna quando freme la tempesta.

Con tutto questo, avremmo il torto di voler dare un giudizio del talento tragico che mostrar poterono i Romani, durante l'epoca luminosa della loro letteratura, attenendoci alle sole opere che ci troviamo, alla raccolta cioè delle tragedie che vengono attribuite a Seneca. A me pare assai dubbioso che tali opere sieno autentiche; per avventura furono esse riputate di Seneca, perocchè in quella intitolata *Ottavia* apparisce egli medesimo; ma questo avrebbe dovuto piuttosto provare che egli non ne

era l' autore. Comunque si sia, gli eruditi non sono d' accordo in questo particolare. Alcuni sostengono che tali tragedie sieno state composte in parte da Seneca il filosofo, e in parte da suo padre il rètore; altri asseriscono che sono d' un poeta il quale portava bensì il nome di Seneca, ma che non aveva a far nulla co' mentovati. In generale però si conviene in questo, ch' esse non sono nè della medesima epoca, nè della mano medesima. E ben si potrebbe considerarle per produzioni di tempi più qua, spacciate per antiche, se Quintiliano non citasse un verso della *Medea* di Seneca, che si trova di fatto nella tragedia che possediamo (*). Questa almeno è dunque antica per certo, e tuttavia non è gran fatto superiore alle altre. Trovasi pure in Lucano, poeta contemporaneo di Nerone, uno stile ugualmente gonfio, e quella medesima stravaganza gigantesca che è la caricatura della grandezza. Duranti quei tempi spaventosi, che Roma fu oppressa da una serie di tiranni sanguinarj, lo stato violento degli animi fe'nascere produzioni mostruose in tutti i generi, e particolarmente nella poesia e nella eloquenza; fenomeno che s' è potuto più volte osservare in simili epoche dell' istoria. Sotto il dolce e savio governo di Tito e di Vespasiano, i Romani tornarono ad un gusto più purgato.

Ma qualunque sia l' epoca assegnata a queste tragedie, sono prive d' ogni interesse drammatico, non meno che d' ogni verità nella dipintura de' caratteri e delle situazioni; ci ributtano per le loro sconvenienze d' ogni maniera, e sono scritte in uno stile freddo e turgido, in cui si fa pompa de' luoghi comuni tragici a tutto andare, e tutto è frase e pretensione: ci ha dello spirito e spezialmente della sot-

(*) In questa tragedia, Medea scanna i suoi figli sugli occhi degli spettatori, sebbene Orazio avesse già biasimato i poeti che mettevano simili orrori in sulla scena. In questo eccesso d' esagerazione, ignota a' Greci, i Tragici romani cercavano l' effetto e la novità.

tigliezza, ci ha pure non so che di somigliante all'immaginazione; ma non vi si scopre l'ingegno fuorchè nell'abuso dell'ingegno medesimo. Esse non imitano la tragedia greca, se non se nella forma esterna e nella scelta de' soggetti mitologici; e se pare che s' innalzino sopra il loro modello, paragonar si possono ad una vana iperbole che sorpassa l'espressione della verità. Gli autori di tali opere hanno trovato il segreto d'essere diffusi con un laconismo epigrammatico che s' avvicina all'oscurità. I personaggi ch' essi introducono sulla scena, non sono nè modelli immaginarj, nè uomini veraci; sono colossali fantocci, mossi ora dal filo d'un eroismo fuor di natura, or da quello d'una passione parimente artifiziata, la quale non sospetta pure d'alcun limite, nè rifugge davanti a verun attentato.

Avrei potuto interamente passarmi delle tragedie di Seneca in questa istoria dell'arte drammatica, in cui non mi debbo occupare a far altro conoscere che le produzioni originali, od almeno qualificatissime; ma una cieca superstizione per tutto quello che ne viene dall'Antichità, ha eretto cosiffatte tragedie in modelli degni d'essere imitati, il che mi costrigne a parlarne. Furono esse conosciute e più presto e più generalmente delle tragedie greche; nè solo alquanti eruditi privi di gusto ne diedero favorevole giudizio, e le preferirono pure a' modelli greci, ma veri poeti ne fecero oggetto de' loro studi. L'influenza, ch' esse ebbero sulle idee di Corneille, è patente; Racine istesso si degnò di valersi, nella sua *Fedra*, di parecchi squarci di quella di Seneca, e, fra gli altri, della scena quasi intera della dichiarazione d'amore. Si può trovare la citazione circostanziata de' passi che il poeta francese imitò dal poeta latino, nella stimabile opera di Brumoy.

FINE DEL PRIMO VOLUME.

NOTE

DEL TRADUTTORE.

---

(1) *Pag.* 58. — Metastasio nelle sue lettere, e soprattutto nella sua traduzione della Poetica d'Aristotile, parla de' Greci con quella venerazione ond'egli era debitore a così grandi maestri i quali furongli scorta e lume a salire sulla cima del Parnaso; e se le sue considerazioni intorno alla Poetica d'Aristotile tendono a sorreggere il sistema ideato da esso pel melodramma, non si può inferirne per questo, ch'egli abbia giudicato i Greci *da pedante*, ma dir si deve piuttosto ch'egli si valse di quella sottigliezza d'ingegno che adopera il medesimo sig. Schlegel per fabbricare il sistema suo sopra gli stessi modelli. Parecchie notizie circa il teatro de' Greci che troviamo nel presente *Corso di letteratura drammatica*, le avevamo innanzi apparate ne' commenti del Metastasio alla Poetica d'Aristotile; in essi avevamo già lette più cose sopra le tre famose *unità*, che il sig. Schlegel ne vorrebbe dar per nuove (*V. nel t.* II *la Lezione* X); e fino a quel passo di Quintiliano ch'egli allega intorno alla costruzione delle antiche maschere. (*V. nel presente volume la* Nota *a pag.* 71), e cui tiene per iscoperta sì prodigiosa ch'egli non vuol concedere a Voltaire l'onore tampoco d'averne avuto cognizione, è letteralmente rapportato dal Metastasio (*). È però vero che questi concorda nell'opinione di Voltaire.

(2) *Pag.* 75. — Io mi servo, in questa traduzione, del vocabolo *Melodramma* nel significato d'*O-*

(*) *Estratto della Poetica d'Aristotile, p.* 122.—Venezia, presso A. Zatta, 1783.

pera in musica. Nel T. II, Lez. X, verso la fine, si vedrà che i Francesi per *Melodramma* intendono un altra cosa, e i Tedeschi un' altra ancora. — Parimente credo qui d' avvertire che la parola *Dramma* è da me frequentemente usata in senso generico, ed al modo che i Francesi adoperano la voce *Pièce.*

(3) *Pag.* 81. — Il sig. marchese Giuseppe Haus, in una memoria intitolata *De tragediæ officio*, ha dato recentemente una spiegazione novella di questo passo. Egli dimostra che il greco filosofo dichiara la purificazione, da lui voluta nella tragedia, non solo nell' ultimo libro della Politica, ma in due ben lunghi capitoli della Poetica stessa. Però colla guida d'Aristotile egli afferma che la tragedia, eccitando il timore e la pietà, deve recar diletto; e che la purificazione in altro non consiste se non nell' allontanare dalla tragedia tutto ciò ch' è interamente scellerato, disonesto, senza decoro: in una parola tutto ciò che può togliere, alterare, turbare il piacere che nasce dai due affetti eccitati, timore e misericordia. — *La Biblioteca italiana* (*); ove leggesi tale notizia, soggiugne: « Questa interpetrazione è nuova, ma di somma importanza, giacchè può dirizzare gli autori di tragedie nella scelta degli argomenti e nella condotta della stessa tragedia. »

(4) *Pag.* 82. — La quistione intorno al piacere prodotto dalla tragedia è stata filosoficamente discussa da Erasmo Darwin in un dialogo annesso al Canto II degli *Amori delle Piante*; e il Traduttore italiano ha procurato di darle uno sviluppo ancora più grande in un altro dialogo susseguente. Ma tanto in questi dialoghi, come nell' altre prose unite agli *Amori delle Piante*, la lingua è di troppo trascurata, ed anche i versi non sono del tutto esenti da tal difetto: laonde il Traduttore, essendo già da molto tempo esausta la prima edizione di quel Poema, ne sta ora preparando una seconda notabilmente corretta, a fi-

(*) Num. X, ottobre 1816, a pag 62.

ne di renderla meno indegna d' essere presentata al Pubblico.

(5) *Pag.* 161. — Perchè dunque scegliere appunto questa tragedia per mettere Euripide a confronto degli altri due poeti? A mostrare il merito respettivo di questi sommi Tragici, non era certamente necessario l'esaminarli in uno stesso soggetto trattato da tutti e tre: questo criterio è fallacissimo. Sofocle tanto superiore ad Euripide nell' *Elettra*, quanto mai non perde egli di tale superiorità dove si paragoni, per esempio, l'effetto generale delle sue *Trachinie* con quello dell' *Alceste* o dell' *Ippolito* del suo rivale? Di più, ci ha parecchi Critici i quali dubitano fortemente che l' *Elettra* sia lavoro d' Euripide, e non senza ragione la giudicano parto di qualche poeta molto a lui posteriore.

(6) *Pag.* 212. — A quest' asserzione del sig. Schlegel, corroborata da nessuna autorità, giova contrapporre quello che dice sovra buone testimonianze, se pure non piglio sbaglio, il nostro Quadrio. « Tutti questi componimenti (*i mimi di Sofrone*) scritti furono in lingua dorica e in versi, come apparisce da pezzi ritrovati in Demetrio ed in Ateneo. Aristotile stesso li chiama *Emmetrous logous*, o sia *Discorsi metrici*: onde s' ingannarono coloro che li credettero in prosa scritti (*). »

(7) *Pag.* 213. — La modestia colla quale parla il sig. Schlegel del teatro comico tedesco, è un esempio quanto più raro oggidì, tanto più degno di lode. Egli consiglia alla sua nazione la commedia versificata ed anche rimata. Ottimo per avventura sarà questo suo consiglio, nè tocca a noi di esaminarlo, poichè ci è avviso che nel fatto delle lingue, della loro indole, e dell'intima loro proprietà, non possa alcuno straniero presumere di giudicare; ma, per rispetto alla commedia italiana, non sarà forse qui i-

(*) *Storia e ragione d' ogni poesia.* Vol. III, parte II, p. 188.

nutile il ventilare alquanto una simile quistione. Pare che le nostre più antiche commedie fossero distese in versi; di fatto si ha notizia d'una commedia intitolata *La Floriana*, scritta forse nel principio del secolo XV, in cui si trovano lunghi tratti in terza rima, stanze di otto versi endecasillabi, ed altre stanze di versi più corti. Anche il Bojardo, Ascanio Cacciaconti, Pietro Raneoni, Pier Antonio Legacci, Mariano Maniscalco ec. composero diverse commedie in terza rima; e Bernardo Accolti ne fece una in ottave. Dopo questi venne l'Ariosto, il quale, non trovando adattata al genere comico nè la terza rima, nè l'ottava, scrisse le sue prime due commedie in prosa; ma sia che una tale novità spiacesse a' suoi contemporanei per la sola ragione che era una novità, sia che a lui medesimo paresse dovere il verso accrescere vaghezza a simili componimenti, ei le rifece in versi endecasillabi sdruccioli, sciolti però da ogni rima. In questo medesimo metro sono composte le altre commedie del gran Ferrarese. Ma Ercole Bentivoglio, che dal Varchi è riputato emulo dell'Ariosto come scrittor di commedie, e ad esso superiore dal Doni, disapprovò questa maniera di verso, e vi sostituì l'endecasillabo piano, tessuto in guisa che a pena si può dire che si diversifichi dal periodo prosastico. Ma nè pur questa sorta di versificazione piacque all'universale, dimodochè varj poeti tornarono a comporre commedie in terza rima e in altri metri; e Luigi Alamanni inventò per fino certi sdruccioli di sedici sillabe, i quali ebbero infelice successo. E così di mano in mano e sempre titubando si continuò di tentare diversi metri, senza mai determinarne alcuno: ma frattanto Bernardo Divizio da Bibbiena aveva messa in onore la prosa colla sua *Calandria*; e il Machiavelli, dopo l'avere sperimentato anch'egli in una commedia senza titolo la mescolanza de' metri, fu dal gusto e dalla ragione dissuaso da questo modo sregolato, e tutte in prosa distese le altre sue commedie, pregevolissime pei

tempi in che furono dettate. L'esempio del Machiavelli fu seguitato per lungo tempo da molti altri poeti rinomatissimi, infino alla metà dello scorso secolo in circa, sebbene di quando in quando sieno comparse ancora alcune commedie in versi. Finalmente si fece innanzi il riformatore della commedia italiana, Carlo Goldoni, il quale rinnovò la terza rima nella *Scuola di ballo*, e introdusse in varie altre composizioni il verso martelliano; ma comechè paresse che quest'ultima foggia di verso pigliasse piede, tuttavia gli uditori ne furono prestamente stanchi, e bisognò ch'egli si rivolgesse alla prosa, in cui compose quasichè tutte le sue commedie più stimate. D'allora in poi la prosa fu il linguaggio preferito per la commedia; e, quantunque si sieno rinnovellati alcuni tentativi di commedie versificate, e si sia pure sperimentato il verso endecasillabo commisto al settenario, ch'è forse la forma metrica più conveniente, nondimeno la prosa non perdette mai il favore del pubblico, sicchè da molti anni in qua non solamente non si veggono più commedie in verso, ma parecchi scrittori si sono pur dati a ridurre in prosa gli stessi martelliani del Goldoni, e il buon successo giustificò il loro ardimento. Se dunque il voto d'una nazione può aver qualche peso nelle cose che sono ad esse destinate, e nelle quali ella è il primo e il più formidabile giudice, pare che la commedia italiana debba essere scritta in prosa. Non è la comodità degli autori, non il capriccio de' commedianti, che le abbia data questa forma, ma sì bene l'esito sfortunato d'ogni guisa di versificazione tentata per tre secoli dall'incerto e non mai pago ingegno di tanti poeti. A noi potrebbe qui bastare di trarre questa conchiusione dall'evidenza del fatto; ma vogliam pure indagare se vi concorra la ragione. Il linguaggio della commedia, come avverte sensatamente anche il sig. Schlegel, non deve scostarsi, per quanto è possibile, da quello della vita comune. Ecco pertanto già sbandita da questo linguaggio

la rima, poichè non v' ha nulla che più s'allontani dal parlar corrente, che il regolare ritorno de' medesimi suoni; ed eccoci ridotti al semplice verso sciolto. Ma il nostro verso sciolto è così sdegnoso, che non soffrirebbe di presentarsi senza la pompa de' più splendidi ornamenti poetici, in compenso della rima ond' è privo; e l'orecchio italiano è così delicato, che, messo al partito di udire una versificazione stemperata, languida, disarmonica, od una prosa corretta e disinvolta, egli si getta subito a questa senza una minima esitazione. Dunque l'uso della prosa nella commedia italiana è un segreto suggerimento della natura, che fu tardi, ma finalmente compreso, ed a cui i nostri poeti avrebbero assai più per tempo obbedito, se dall' una parte la superstiziosa imitazione de'Greci e de' Latini, e dall' altra il grande amore che regnò sì lungamente in Italia di vestire di versi tutte le produzioni del pensiero, non gli avessero fatti renitenti. Noi siamo perciò di parere che la parte poetica della commedia debba essere intima, o vogliam dire che debba consistere nella invenzione, nell' orditura del soggetto, e nella creazione delle così dette situazioni drammatiche; ma che prosaico abbia ad essere il suo abito esterno, ond' ella vie più s'avvicini in apparenza al tenore della vita ordinaria; talmente che, se la commedia ha perduto l'antica maschera onde si coprivano il volto i suoi personaggi, ne riceva in quella vece una nuova, più naturale, tutta sua propria, ed è questa la prosa che copre la poesia.

(8) *Pag*. 241. — V. la *Nota* 6.

INDICE
DELLE MATERIE
CONTENUTE
NEL VOLUME I.
